



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta umění a architektury



LH Thermal v Karlových Varech

Bakalářská práce

Studijní program: B8208 – Design
Studijní obor: 8206R123 – Design prostředí
Autor práce: **Ondřej Mrázek**
Vedoucí práce: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.





TECHNICAL UNIVERSITY OF LIBEREC
Faculty of Arts and Architecture



Bachelor thesis

Study programme: B8208 – Design
Study branch: 8206R123 – Environmental Design
Author: **Ondřej Mrázek**
Supervisor: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.





Zadání bakalářské práce

LH Thermal v Karlových Varech

Jméno a příjmení: **Ondřej Mrázek**
Osobní číslo: **A15000010**
Studijní program: **B8208 Design**
Studijní obor: **Design prostředí**
Zadávající katedra: **Katedra Environmental Designu**
Akademický rok: **2017/2018**

Zásady pro vypracování:

Bakalářská práce zpracovává pojem LH Thermal v Karlových Varech, coby výrazný architektonický a urbanistický městotvorný prvek skrze příběhy a vzpomínky lidí, kteří mají a chtějí k této stavbě co říci. Autor prostřednictvím těchto medailonků, ze života této budovy, chce ilustrovat svůj vlastní vztah k ní.

1. Experiment
2. Vizualizace, fotodokumentace, videodokumentace
3. Průvodní teoretická zpráva ve formátu A3 nebo A4 (minimum 30 normostran A4) v pevné vazbě, včetně originálu zadání práce a prohlášení o autorském právu. Zpráva obsahuje mezi jinými úvod, přehled literatury a zdrojů, výsledky a diskuzi a řídí se specifikacemi v dokumentu "Požadavky na vypracování bakalářské práce KED". Zdroje musí být citované dle Harvard systému.
4. Elektronická podoba všech částí diplomové práce na CD-ROM (akceptovatelné formáty jpg, pdf, mp3, mp4).
5. V systému STAG (Moje studium-Kvalifikační práce-Doplnit údaje o práci) vložit veškerá data o práci a soubor obsahující kompletní výkresovou i textovou dokumentaci, průvodní zprávu, technickou zprávu a doplnit související textová pole.

Rozsah grafických prací:

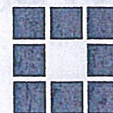
viz výše

Rozsah pracovní zprávy:

viz výše

Forma zpracování práce:

tištěná/elektronická



Seznam odborné literatury:

Vedoucí práce:

Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

Katedra dějin výtvarného umění a architektury

Datum zadání práce:

19. února 2018

Předpokládaný termín odevzdání:

25. května 2018

prof. Ing. arch. Zdeněk Fránek
děkan



doc. MgA. Jan Stolin
vedoucí katedry

V Liberci 19. února 2018

Prohlášení

Byl jsem seznámen s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že tištěná verze práce se shoduje s elektronickou verzí, vloženou do IS STAG.

Datum:

25/5/18

Podpis:



Obsah

Abstrakt.....	1
Abstract	2
Úvod.....	3
Architektonický kontext	4
<i>Nástup individualistické moderny a meziválečná architektura</i>	<i>6</i>
<i>Architektura po II. druhé světové válce</i>	<i>11</i>
Historicko-urbanistický kontext	14
Manželé Machoninovi a jejich tvorba	19
<i>Život.....</i>	<i>19</i>
<i>Dílo</i>	<i>20</i>
Hotel Thermal.....	25
<i>Soutěž.....</i>	<i>25</i>
<i>Výstavba hotelu.....</i>	<i>28</i>
<i>Vybavení interiéru a umělecká díla</i>	<i>29</i>
<i>Situace hotelu Thermal po roce 1989.....</i>	<i>31</i>
<i>Snaha o zápis na seznam kulturních památek</i>	<i>32</i>
Závěr.....	35
Přehled literatury a zdrojů.....	36
<i>Seznam citované literatury</i>	<i>36</i>
<i>Internetové zdroje</i>	<i>38</i>

Abstrakt

Ve své bakalářské práci se zabývám budovou hotelu Thermal v Karlových Varech. V jednotlivých kapitolách stručně popisuji fáze architektonického vývoje první poloviny minulého století, kde se zmiňuji o stylech a hnutích, která formovala vývoj, na jehož konci stojí hotel Thermal v takové podobě, jakou má. Dále je naznačen vývoj města Karlovy Vary od jeho založení až po dobu, kdy byl vystavěn hotel Thermal. Následující kapitola je věnována Věře a Vladimíru Machoninovým. Popisuje jejich životy, a to především s ohledem na jejich architektonickou činnost. Závěrečná část nahlíží na historii hotelu Thermal od soutěže, přes jeho výstavbu až po situaci po roce 1989 a snahy o jeho památkovou ochranu.

Klíčová slova:

Architektura 60. let 20. století, brutalismus, Věra a Vladimír Machoninovi, hotel Thermal, Karlovy Vary.

Abstract

In my bachelor thesis I deal with the Thermal Hotel in Karlovy Vary. In the individual chapters I briefly describe the stages of the architectural development of the first half of the last century, where I mention the styles and movements that shaped the development, at the end of which Thermal Hotel is in the form it has. The development of the city of Karlovy Vary from its establishment to the time of the Thermal Hotel was built. The following chapter is dedicated to Věra and Vladimír Machonin. The chapter describes their lives, especially with regard to their architectural activities. The final part looks at the history of the Thermal Hotel from the competition, through its construction to the post-1989 situation, and its monument protection

Keywords: Architecture of the 1960s, brutalism, Věra and Vladimír Machonin, Hotel Thermal, Karlovy Vary

Úvod

Budovu hotelu Thermal jsem učinil předmětem své bakalářské práce z několika důvodů. První důvod vychází čistě z osobní pozice a je ovlivněn tím, že jsem v Karlových Varech strávil nemalou část svých školních let. Dalším důvodem je to, že i když letos bude hotel hostit mezinárodní filmový festival již po jednačtyřicáté, stále zůstává stavbou, která rozděluje obyvatele Karlových Varů na dva téměř nesmiřitelné tábory. Je možné předpokládat, že tento rozdíl bude zapříčiněn věkem, kdy na jedné straně budou stát pamětníci, kteří nemohou hotelu Thermal zapomenout to, že mu padla za oběť celá jedna ulice, a na té druhé potom generace mých rodičů a ta moje, která zná Karlovy Vary už jen v podobě, jakou mají dnes, tedy s budovou hotelu Thermal.

Hotel Thermal se, společně s dalšími budovami postavenými v průběhu druhé poloviny minulého století, těší v současné době nemalému zájmu, a to jak ze strany odborníků, tak široké veřejnosti. Hodně se o nich mluví a píše, ale zároveň se také hojně demolují nebo se o demolici těchto staveb uvažuje, popřípadě se originalita této velkoryse projektované architektury vytrácí vlivem necitlivých přestaveb a rekonstrukcí. Protestovat a upozorňovat na tyto problémy se snaží celá řada spolků nebo jednotlivců. Jejich snahy zatím přinášejí jen dílčí úspěchy. Vzhledem k tomu, v jak nebezpečné situaci se kvůli nadcházející rekonstrukci nachází hotel Thermal – stavba projektovaná v tzv. zlatých šedesátých letech – je, podle mého mínění podstatné věnovat hotelu zvýšenou míru pozornosti. Ve své práci se mimo jiné zabývám příběhem architektů Thermalu, manželi Machoninovými, a v tomto kontextu uvádím také stručný historický přehled.

Praktickou částí mé práce je kniha příběhů a vzpomínek, které se mi podařilo získat od skupiny lidí, které jsem oslovil a kteří byli ochotni se se mnou o své myšlenky týkající se hotelu Thermal podělit. Prvotním impulsem, proč jsem volil tento typ zpracování daného problému, je moje domněnka, že lidský názor či vzpomínka jsou vedle samotné fyzické skutečnosti budovy to, co dělá architekturu architekturou. A co víc, lidská vzpomínka je to jediné, co po budově v případě jejího fyzického zmizení zůstane. Je to jediná hodnota, která po práci a vynaloženém úsilí architektů přetrvává.

Cílem mé práce není přinést definitivní a komplexní obrázek hotelu Thermal, nýbrž podat pomyslnou pomocnou ruku těm, kteří by se o něm chtěli dozvědět i něco nad rámec základních a snadno dostupných informací. Mým primárním záměrem je skrze výpovědi lidí nastínit příběh domu, který je tak trochu „otloukánkem“ a může působit jako nechtěné dědictví minulosti.

Architektonický kontext

Architektura v průběhu minulého století prodělala rozsáhlý vývoj. Tento vývoj se nedá shrnout jednou větou tak, aby obsáhla všechny nové přístupy, kterými se architekti při své práci vydali. Jednotlivé tvůrčí přístupy či období se od sebe navzájem lišily nejen svými principy, ale také délkou svého trvání. Některá z nich byla jen několikaletou epizodou, která se ukázala jako slepá ulička, navíc uplatněná jen na omezeném území. Příkladem takové epizody je architektonický expresionismus, reprezentovaný stavbou Einsteinovi věže od Ericha Mendelsohona, postavenou v letech 1920-1921 v Postupimi (Frampton 2004, s. 118). Jiným se povedlo udržet se i celé desetiletí a etablovat se v mezinárodním kontextu. Vývoj architektury, stejně tak jako vývoj dalších uměleckých disciplín, byl ovlivňován a někdy i přímo formován kulturně-společenskými okolnostmi. Někdy z těchto nově nastalých skutečností umělecká, popřípadě architektonická tvorba vycházela nebo se naopak k nim svou formou stavěla zcela opačně, odmítavě. Hnutím, které bylo založeno na odmítnutí, na jistém odboji proti zaběhnuté dobové praxi, byla secese (Haas 1978, s. 79).

Cílem této kapitoly není tento složitý a chvílemi chaoticky působící evoluční proces popsat. Pokusím se na základě vybraných momentů ukázat cestu, která vedla až k architektuře druhé poloviny minulého století. Ve výše zmíněném období se udály věci, které svým charakterem přímo či nepřímo ovlivnily vývoj i výslednou podobu budovy mezinárodního lázeňského hotelu, sanatoria a zařízení pro filmové festivaly, kongresy či kulturní podniky známé pod názvem hotel Thermal v Karlových Varech (Beneš 2010, s. 46). Pomocí této stručné exkurze do historie vývoje architektury první poloviny minulého století nastíním základy, na kterých je postaven přístup architektonického tandemu manželů Machoninových. Jejich architektonickou tvorbou se zabývám v jedné z následujících kapitol.

Architektura je produktem doby, její podoba je vytvářena na základě požadavků společnosti a je tedy jakýmsi zrcadlem jí samotné. Abychom se dostali k podobě dnešní architektury, musíme se trochu vrátit zpátky v čase. Začneme v 19. století, kdy probíhala průmyslová revoluce. Docházelo například k industrializaci a společnost prodělávala velké změny. Příkladem může být rozšíření myšlenek socialismu nebo začátek boje žen za své volební právo, které se jim nakonec podařilo získat na začátku 20. století (Haas 1978, s. 78). Změny, kterými prošla architektura na přelomu 19. a 20. století by se dala popsat také následujícími slovy, i když je třeba brát je s rezervou: „Zárodky změn, které prodělala architektura na přelomu století, byly však skryty také v nástupu strojové techniky, racionalizace práce a v představách sociálních reformistů, které daly rozhodující impulsy a přiblížily architekturu její

dnešní podobě“ (Pechar 1974, s. 386). Ruku v ruce s tím přišla také změna v uvažování o estetice, což se samozřejmě odrazilo v přístupu k architektonické tvorbě. Probíhající změny také přinesly nové pojetí svobody a toto nové vnímání svobody se odrazilo v tvůrčí nezávislosti. Podoba architektury byla dále ovlivňována vědeckými a technickými objevy a vynálezy. Jedním z takových bylo již v roce 1853 představení výtahu Elishou G. Otisem nebo monolitický železový beton, patentovaný v roce 1892 francouzským vynálezcem François Hennebiquem (Frampton 2004, s. 44). V důsledku těchto změn došlo v moderní architektuře k velkému rozrůznění jejích podob.

Už 19. století nemělo jednotný architektonický výraz, kdy vedle sebe existovaly různé historizující styly, jako byl romantismus nebo klasicismus. Společně s používáním nových materiálů, jako litina nebo ocel, bylo možné již v továrnách vyrobit větší části celku, které byly na stavbu dovezeny, a potom je stačilo již jen sestavit dohromady. Došlo tedy k jisté prefabrikaci architektury. Těchto možností bylo převážně využíváno při stavbě průmyslových a výrobních budov nebo při výstavbě výstavních hal. Za asi nejznámější příklady této prefabrikované architektury můžeme považovat Křišťálový palác postavený v roce 1851 v Londýně při příležitosti světové výstavy, podle projektu Josepha Paxtona (1801-1865) a zničený v roce 1936 požárem (Haas 1978, s. 53-55) nebo Eiffelovu věž v Paříži z let 1886-1889 od konstruktéra Gustava A. Eiffela (1832-1923) (Haas 1978, s. 56-57). Architektura, spolu s výtvarným uměním, na přelomu století začala hledat nové umělecké formy, aby se distancovala od století předešlého. Tento záměrný odklon od dřívějšího tvůrčího přístupu se stal vlastním hned několika uměleckým proudům, které se v Evropě vyvinuly nezávisle na sobě.

Již v průběhu druhé poloviny 19. století to bylo hnutí Arts&Crafts v Anglii, stavějící se proti rozmachu průmyslové výroby a prefabrikované výstavby a jehož hlavním cílem byl návrat k rukodělné řemeslné práci. V architektuře se přišlo s novými funkčními a tvarovými principy. Bylo mimo jiné apelováno na práci s výtvarnými vlastnostmi jednotlivých druhů materiálů. Původci myšlenek, ze kterých následně hnutí Arts&Crafts vzniklo, byli vědec a umělecký kritik John Ruskin (1819-1900) společně s umělcem Williamem Morrisem (1834-1896). V hnutí působila celá řada umělců, řemeslníků a také architektů. Největším přínosem hnutí na poli architektury byla reforma bydlení. Vycházela z typologie klasického anglického venkovského domu, jehož kořeny sahají až do středověku. Charles F. A. Voysey (1857-1941) byl jedním z hlavních architektů hnutí Arts&Crafts. Navrhl velké množství puritánsky střídmych rodinných domů. Dalším z architektů je Richard Norman Shaw (1831-1912), autor prvního zahradního města Bedford Park.

O něco později, před koncem 19. století, se v prostoru Francie, Belgie a Nizozemí zrodilo L'art nouveau (z franc. nové umění). Poměrně rychle vytvořilo vlastní výtvarnou formu, v rámci které pracovalo s novými materiály, ale i novými konstrukcemi. Mezi nejvýraznější tvůrce tohoto hnutí patří Francouz Hector Guimard (1867-1942) nebo Belgičané Victor Horta (1861-1947) a Henry van de Velde (1863-1957). Ve stejné době se ve Vídni zformovala skupina mladých umělců, ti v roce 1897 založili spolek Secesion. Vídeňská secese se zpočátku soustředila především na dekorativní stránku architektury, kryjící architekturu vystavěnou na klasických kompozičních principech. Skotský architekt Charles R. Mackintosh (1868-1928) pracoval s velmi střízlivými výrazovými prostředky založenými na kombinování materiálů a barev (Haas 1978, s. 87). Tím je jeho práce velice blízká moderně 20. století. Poměrně rychle se secese stala zcela svébytným uměleckým přístupem, který ovládl všechny umělecké disciplíny. To až do takové míry, že by se dalo hovořit o jakémsi mikroslohu. V čele tohoto hnutí stál Otto Wagner (1841-1918), ten byl mimo jiné profesorem vídeňské Akademie umění a jeho žáci jako byl Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Josef Hoffmann (1870-1956) nebo třeba Josip Plečnik (1872-1957) rozšířili secesi i za hranice střední Evropy. V českém prostředí se o secesní architekturu zasadil například Bedřich Ohmann (1858-1927) nebo další Wagnerův žák Jan Kotěra (1871-1923).

Nástup individualistické moderny a meziválečná architektura

Architekturu přicházející po secesi nazýváme jako období individualistické moderny. Ta se oproti secesi oprošťuje od dekoru a architekti tvořící v jejím duchu pracují s velmi prostými, převážně hranolovitými hmotami. Koncipování budov už se dále nepodřizuje zásadám symetrie, ale začíná být řešeno podle provozu, tedy podle funkce, jakou bude budova mít. Důležitým rysem tohoto období je také rozšiřující se práce s ocelí a s tím spojené používání skla. Vedle rostoucí oblíbenosti těchto dvou materiálů se do popředí zájmu dostává také železobeton. Toto období je nazýváno individualistickou modernou z toho důvodu, že jednotlivé tvůrce nespojuje žádný jednotící program a stavby postavené podle jejich návrhů jsou velice rozdílné (Haas 1978, s. 159). Pro secesi, stejně jako pro individualistickou modernu, znamenal začátek první světové války konec dalšího vývoje. Mezi předními architekty, kteří se rozhodli následovat tento nový tvůrčí přístup, jsou i někteří dříve secesní architekti, jako např. Otto Wagner (1841-1918), Victor Horta (1861-1947) nebo Jan Kotěra (1871-1923). Dále jsou to Frank Lloyd Wright (1867-1959), Peter Behrens (1868-1940) a jeho následovníci Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) a Le Corbusier (1887-1965).

Není velkým překvapením, že tento nový přístup byl zpočátku odmítán a zatracován. „Příčinou nepochopení bylo, že individualistická moderna se nejdůsledněji rozešla s historismy i naturalistickým secesním detailem. Postavila před člověka téměř holé průčelí a holé stěny interiéru, které svůj slohový výraz realizovaly v účelnosti a jednoduchosti detailu, v přirozených vlastnostech materiálů, v racionálním uspořádání hmot a prostorů.“ (Pechar 1974, s. 393). Principy maximálního zjednodušení formy se projevují především v tvorbě Adolfa Loose (1870-1933), který se ve svých úvahách vydal až tak daleko, že začal popírat uměleckou stránku architektury. On sám se nepovažuje za architekta, ale za řemeslníka a má také velmi radikální názor na architekturu: „Architektura nepatří mezi umění. Jen zcela malá část architektury náleží k umění: náhrobek a pomník. Všechno, co slouží nějakému účelu, je nutno z říše umění vyčlenit!“ (Haas 1978, s. 164).

Spolu se změnou architektonického výrazu se také rozšiřuje spektrum staveb, na kterých se uplatňuje. To znamená, že již nezáleží na funkci, kterou stavba plní. Příkladem architekta s přístupem ke stavbám bez rozdílu jejich funkce je Peter Behrens (1868-1940), snažící se „... povýšit úroveň průmyslových staveb. Jako jeden z prvních architektů je totiž pokládá za rovnocenné s ostatními stavebními druhy a rozvíjí na nich novou koncepci účelovou.“ (Haas 1978, s. 155). Mezi české představitele patří již zmíněný Jan Kotěra (1871-1923) společně s Otakarem Novotným (1880-1959) a především Josefem Gočárem (1880-1945). Ten svou prací dostal českou architekturu do popředí evropského dění.

Zásadním přínosem světové architektury, pocházejícím z našeho prostředí je kubistická architektura. Architektonický kubismus vývojově navazuje na kubismus výtvarný. V našem prostředí se formuje ve zcela svébytný architektonický přístup s vlastním teoretickým programem. Ten vychází z předpokladu, že podoba architektury nevychází z materiálu, konstrukce a účelu, ale z umělecké potřeby, kdy má umělec s materiálem bojovat a zvítězit nad ním a ne se mu poddat (Haas 1978, s. 145). Jejimi hlavními reprezentanty jsou Josef Gočár (1880-1945), Josef Chochol (1880-1956) nebo Pavel Janák (1882-1956). Vznik samostatné Československé republiky se projevil mimo jiné v architektuře. V rámci tohoto procesu pronikly do kubistické architektury určité nacionalistické tendence a ty se projeví především v používání motivů vycházejících z lidové architektury v její typické barevnosti. Pro tento styl se vžil název obloučkový dekorativismus (Haas 1978, s. 148). Budovou postavenou v tomto stylu je např. pardubické krematorium od Pavla Janáka postavené v letech 1921-1923 (Hnídková 2013, s. 126) nebo budova Banky československých legií, dnes známá jako Palác Archa, postavena v letech 1921-1923 podle projektu Josefa Gočára (Hnídková 2013, s. 113).

V průběhu první světové války a období těsně po jejím skončení se neslo v duchu odmítání dřívějších tendencí. Novinkou tohoto období je společný přístup architektů a výtvarných umělců k formování nové estetiky. Prvním takovým přístupem je purismus. Ten je spjat s architektem Le Corbusierem (1887-1965) a malířem Amédéem Ozenfantem (1886-1966). Jejich Manifest puristické architektury z roku 1921 a především revui *L'Esprit Nouveau* připomněl Cézannovu myšlenku, že vše, co se nachází v přírodě, lidské tělo nevyjímaje, vychází ze základních geometrických těles, jakými jsou koule, jehlan, válec, kužel a krychle. To vedlo k tomu, že je purismus především o tvarovém zjednodušování architektury jako celku, ale i v detailu. Tento přístup měl společně se sériovou produkcí a kolektivizovanou prací za následek vznik standardu, základu puristické architektury. „Byla také jedním z nejcharakterističtějších momentů, jimiž se naše století ve svých počátcích lišilo od předešlého, které ve své převaze bylo založeno na individuální práci i požadavcích.” (Pechar 1974, s. 404). V českém prostředí se purismus ujal poměrně záhy po svém zrodu a je u nás prezentován studiemi tzv. puristické čtyřky – Jaroslav Fragner (1898-1967), Karel Honzík (1900-1966), Evžen Linhart (1889-1949) a Vít Obrtel (1901-1988).

Významným momentem v meziválečném období bylo roku 1919 založení školy Bauhaus ve Výmaru. Jednou ze základních myšlenek vyučování této školy byla potřeba spojení všech tvůrčích sil a schopností za cílem jejich sjednocení v architektuře. Hlavním cílem byl vznik kolektivního díla. Podle této myšlenky byla také koncipována výuka zahrnující vedle uměleckých také humanitní disciplíny. Dalším cílem mělo být spojení řemesla s uměním a následná standardizace a typizace výroby. Na Bauhausu se soustředili nejvýznamnější představitelé tehdejší umělecké scény – Vasilij Kandinskij (1866-1944), Walter Gropius (1883-1969), Paul Klee (1879-1940), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) a celá řada dalších. Bauhaus byl roku 1925 nucen přesídlit do Dessau. Stěhoval se ještě v roce 1932 a to do Berlína, kde v následujícím roce rozhodl její ředitel, Walter Gropius, vzhledem ke změně politické situace, spojené s nástupem nacistů, k definitivnímu uzavření školy.

Ve 20. letech došlo ke spojení dřívějších rozmanitých tendencí, které společně s dobovou optimistickou náladou a vírou v pokrok přispěly k tomu, že se začal v Evropě formovat funkcionalismus (Haas 1978, s. 173). Jeho základním heslem bylo, že forma následuje funkci a v tomto duchu přistupovali funkcionalističtí architekti ke kompozičním a funkčním principům architektury. Vedle těchto tvůrčích se architekti také snažili znovu nastolit harmonii mezi člověkem a prostředím, ve kterém žije. Důležitou věcí byla typizace a industrializace architektury. K průmyslové standardizaci došlo z toho důvodu, aby bylo širokým masám lidí

umožněno dosáhnout nejen na hygienické bydlení, ale uplatnila se také například v oděvnickém nebo obuvnickém průmyslu (Haas 1978, s. 240-241). Za teoretickými základy funkcionalismu stojí Le Corbusier (1887-1965). Zformuloval 5 základních bodů této nové architektury: 1) pilony, vyzdvihující dům nad terén, 2) zahrada na střeše, 3) volný půdorysný plán, 4) horizontální okno a 5) volné průčelí bez nosných konstrukčních prvků. Funkcionalismus velice rychle zdomácněl i v Československu, a to se následně dostalo k evropskému vrcholu. Předními představiteli našeho funkcionalismu byli Bohuslav Fuchs, (1895-1972), Emil Králík (1880-1946) nebo František Lydie Gahura (1891-1958).

Funkcionalismus se v průběhu 30. let rozšířil víceméně po celém evropském kontinentě a stal se jednotícím principem evropské architektury. Ve 30. letech se také na funkcionalistických základech začal formovat nový mezinárodní sloh. Platformou pro jeho ustavení byl již v roce 1928 Kongres mezinárodní moderní architektury CIAM ve švýcarském La Sarraz. Výsledkem kongresu bylo přijetí jednotné koncepce moderní architektury zaměřující se například na nové technologie a materiály, standardizaci, ekonomii, sociální vlastnosti architektury a zevšeobecnění způsobů a forem bydlení (Staňková 1972, str. 310). S rozšířením funkcionalistickým principů do dalších evropských zemí souvisí také jeho modifikace podle místních specifík dané země. Italskou architekturu zastupují architekti skupiny Gruppo 7 nebo konstruktér experimentující s možnostmi železového betonu Pier Luigi Nervi (1891-1979). Tvorba Piera L. Nerviho je silně ovlivněna inženýrsko-technickými aspekty architektury. Jeho stavby jsou založeny na komplikovaných propočtech jednotlivých konstrukcí, vytvářených z prefabrikovaných dílců. Vedle důrazu na konstrukci a materiál pro něj byla důležitá také výsledná estetika konstrukce (Haas 1978, s. 416-417). Tímto svým přístupem se poněkud odlišuje od ostatních architektů mezinárodního stylu.

Zcela specifický ráz dostal mezinárodní sloh ve Skandinávských zemích, do té doby poměrně izolovaných. Architekti ve své práci zkombinovali principy tradiční severské architektury s novými myšlenkami mezinárodního slohu společně s ohledem na své klimatické a materiálové možnosti. Předními tvůrci nové skandinávské architektury jsou Dán Arne Jacobsen (1902-1971) a Fin Alvar Aalto (1898-1976). Aalto se v práci oproti ostatním funkcionalistům nenechává omezovat pravidelností podle nějakého geometrií řízeného modulu a vytváří tak projekt od projektu odlišnou kompozici hmot, které díky své nepravidelnosti působí nenuceněji a snad i nahodile. Své vyhýbání se formalistickým přístupům k projektování obhajoval zájmem o přirozenou funkčnost stavby a její lidskou podobu (Haas 1978, s. 497-498).

Dalším střediskem, kde se rozvíjeli principy moderní architektury, i když téměř nezávisle na evropském dění, byli Spojené státy americké. Tady byla architektura ovlivněna tradicí chicagské školy, tedy stavbou mrakodrapů, z předešlého století a také typizovanou výstavbou rodinných domů ovlivněnou tzv. New Dealem prezidenta Roosevelta. Tento proud zastupují práce Miese van der Rohe (1886-1969). Ten roku 1938 odchází z Německa, právě do USA. Opační přístup k architektuře zastával Frank Lloyd Wright (1867-1959). On ve své práci dbal na uměleckou formu, snažil se o propojení architektury s přírodou v okolí.

Funkcionalismus potažmo mezinárodní sloh našel ve 30. letech své uplatnění také v zemích jižní Ameriky, do té doby stále ještě potýkajících se s historismy 19. století. Jedním z center nové architektury na kontinentě byla Brazílie. Architekti zde stavěli jednoduchou a funkčně profilovanou architekturu se silnými výtvarnými aspekty. „Projevuje se ve vystupňovaném kontrastu plné a členěné (slunolamy) plochy, ve vyvážené křivce nebo ve skladbě základních geometrických útvarů, ornamentálních barevných nástěnných freskách, zahradně řešených parterech a plochých střechách.“ (Pechar 1974, s. 421). Vrcholem moderní brazilské architektury je založení nového sídelního města Brasilia na zelené louce uprostřed deštného pralesa na náhorní rovině Goiás. Autory stojícími za brazilským hlavním městem je architekt a urbanista Lucio Costa (1902-1998) a architekt Oscar Niemeyer (1907-2012). „V letech 1957-1958 vytváří Niemeyer plán prezidentského paláce Alvorada, jedné z prvních staveb nového hlavního města. Dále se podílel na objektech parlamentu a senátu s výškovým domem administrativy, na metropolitní katedrále, objektech ministerstva spravedlnosti s průčelím fantazijně akcentovaným vodopády“ (Strakoš 2014, s. 38-39). V důsledku vymanění se Japonska z izolace se i zde pomalu začínají rozvíjet nejprve funkcionalistické a následně i myšlenky mezinárodního slohu. Záhy potom, co se zde objevily tyto nové myšlenky, byly modifikovány spojením s místními tradicemi. Prvními architekti přivádějícími do Japonska moderní architekturu byli Frank Lloyd Wright (1867-1959) a Čech Antonín Raymond (1888-1976). Prvními japonskými moderními architekty potom byli Kunio Maekawa (1902-1986) a Junzo Sakakura (1905-1969).

Architektura po II. druhé světové válce

Funkcionalistický přístup k architektuře se již na konci 30. let dostal do hledáčku kritiků. Tato kritika pokračovala i po II. světové válce a měla za následek polarizaci architektonického přístupu. „Na jedné straně se rozvíjel se vši důsledností technicismus, který svými kompozičními rysy, přesností, staticností, jednoduchostí a stálostí formy a konstrukční věcností vyvolal znovu asociace na novodobý klasicismus. Na druhé straně přibývaly stavby, které dynamikou a prostorovou iluzivností měly naopak blíže k výtvarnému romantismu“ (Staňková 1972, s. 322).

Tento tvůrčí rozchod se dá ilustrovat na tehdejších pracích Franka Lloyda Wrighta (1867-1959) a Le Corbusier (1887-1965). Typickým rysem poválečné architektury je její rozsáhlá diferenciací forem, odrážející komplikovaný socioekonomický vývoj, který byl reakcí na poválečnou situaci ve světě. V jednotlivých zemích se s nastalou situací vypořádávali různě. V důsledku této tvůrčí rozrůzněnosti se objevují individualistické nebo skupinové programy známé jako strukturalismus, technicismus, skulpturalismus, brutalismus, atd. Generace poválečných architektů se ve své tvorbě již nesoustředí tolik na prostorovou flexibilitu a variabilitu spojenou se skeletovou konstrukcí, ale naopak se vrací ke kompaktní formě a nosné zdi.

Protifunkcionalistický přístup je typický pro tvorbu amerického architekta Louise I. Kahna (1901-1974). Ten se ve své práci řídí například dělením místností na obsluhované a obsluhující, což se stane výrazným rysem jeho staveb. Vedle tohoto přístupu také formuluje vlastní složitou teorii. Ta je založena na chápání architektury nejen z hlediska její estetiky a funkčnosti, ale především z pohledu psychologie. Tato teorie je založena na jakémsi převrácení výroku L. H. Sullivana že „forma následuje funkci“. Kahn tvrdí, že architekt by měl mít na začátku myšlenku. Na jejím základě vytvoří podobu – formu budovy a teprve potom může pracovat na samotném konkrétním návrhu (Haas 1978, s. 540-541).

Louis Kahn je pro svůj architektonický výraz podpořený použitými materiály považován za předchůdce architektonického brutalismu. Ten se rodí 50. letech v Anglii v práci architektů Alison (1928-1993) a Petra (1923-2003) Smithsonových. Jeho hlavním přínosem je definování nového vztahu mezi racionální konstrukční a intuitivní výtvarnou představou dané stavby. Cílem brutalismu bylo adekvátně reagovat na potřeby konzumní společnosti, a to odpovídajícím architektonickým výrazem zdůrazňujícím materiál a konstrukční řešení staveb (Haas 1978, s. 388). Za první budovu postavenou v tomto stylu je považována škola v anglickém městě Hunstanton postavená v letech 1951-1954 (Frampton 2004, s. 309).

Brutalističtí architekti pro své stavby nepoužívali pouze beton, i když ten zřejmě stojí za názvem celého hnutí. Respektive z francouzského označení pohledového betonu *béton brut* (Haas 1978, s. 386). Architekti dále pracovali také s neomítnutými cihlami, sklem a kovem. Architektem tvořícím tímto způsobem byl James Stirling (1926-1992) společně s Jamesem Gowanem (1923-2015), kteří společně navrhli budovu strojní fakulty pro univerzitu v Leicesteru a fakultu historie Selwyn College univerzity v anglické Cambridge (Frampton 2004, s. 312).

Zajímavý vývoj prodělala v minulém století architektura v Japonsku. V poválečných letech se architekti snaží o spojení nových možností a domácích tradic. Představitelem této architektury je Kenzo Tange (1913-2005). Jeho první práce jsou vytvořeny zcela nezávisle na japonské tradici. Zájem o propojení tradic s novými myšlenkami přichází až v pozdějších pracích. Příkladem takové stavby je Budova prefektury Kagava v Takamatsu. Při prvním pohledu na její podobu je vidět, že se architekt inspiroval místní tradicí. Použitý materiál je ovšem odkazem na současnost (Haas 1978, s. 513-515). Výlučně japonskou záležitostí je metabolická architektura. Na jejím začátku byla výstava skupiny mladých architektů uskutečněná v roce 1960. Metabolisté se ve své práci zabývali prostorovým urbanismem (Haas 1978, s. 517). Tvrdili, že je nezbytná neustálá obnova města tak, aby bylo schopno plnit svůj účel. Navrhovali tedy různě tvarované nosné megastruktury tvořené menšími buňkami s rozdílnou funkcí. Tyto menší buňky by se potom v určitých časových intervalech obměňovaly za nové. Noriaki Kurokava (1934-2007) navrhoval struktury v podobě obrovských šroubovic a Arata Isozaki (nar. 1931) přišel s návrhem velkým pravoúhlých vertikálních struktur, do kterých by se zasouvaly dlouhé vodorovné moduly (Haas 1978, s. 517-518).

Zvláštní architektonický vývoj, vlivem politických změn potkal Československo a další země východní Evropy po druhé světové válce, kde se pod komunistickým vlivem začal pěstovat důsledně historizující architektonický výraz reprezentující nové politické směřování zmíněných zemí. V důsledku toho se československá architektura dostala do polohy socialistického realismu, známého též jako *sorela*, dbajícího na symetričnost kompozice a využívajícího klasicistních architektonických detailů, doplněných dobově podmíněnou výtvarnou dekorací, jako jsou fresky, sgrafita, sochy nebo reliéfy. Asi nejznámější stavbou postavenou v tomto stylu u nás je hotel International v pražských Dejvicích od architekta Františka Jeřábka. Zlom ve vývoji architektury československé republiky přišel s pavilonem od architektů Františka Cebra (1911-1976), Josefa Hrubého (1906-1988), Zdeňka Pokorného

(1909-1984) na EXPO 58 v Bruselu. Jejich stavba byla převratná svou střídmostí, moderními tvary a užitými materiály.

Československý pavilon byl oceněn Zlatou hvězdou, tedy nejvyšším oceněním a řadou dalších cen (Strakoš 2014, s. 53). Tento úspěch měl dopad i na domácí scénu, která se od té doby, také vlivem postupného politického uvolňování, dostávala do kontaktu s děním na západ od našich hranic. Po úspěchu v Bruselu se v našem prostředí začal rozvíjet umělecký přístup oproštěný od historizujícího slovníku socialistického realismu. Vznikl tzv. styl brusel pod jehož vlivem se v určitou dobu nacházely všechny umělecké disciplíny. S postupným větším a větším otevíráním hranic a s opětovným navazováním kontaktů na „západě“ se v našem prostředí začaly projektovat a posléze také stavět budovy, které se postupem času dostaly na srovnatelnou úroveň, jakou měla architektura za našimi hranicemi.

Architekti v této době navazovali na silnou předválečnou tradici československého funkcionalismu. „Funkcionalistické dědictví se projevovalo vytvářením staveb, které umožňovaly propojovat exteriér s interiérem, pracovaly s krabicovitou formou a bariéru zdi překonávaly využíváním vitrín či obrazovek, vyplněných velkými tabulemi skla nebo různě asymetrickými segmentovanými skleněnými výplněmi, sklobetonem nebo vitrážemi.” (Strakoš 2014, s. 23). V šedesátých letech se u nás projektovaly také budovy ovlivněné brutalismem.

Příkladem českého brutalismu je v roce 1974 dokončený hotel Intercontinental od Karla Filsaka (1917-2000) a Karla Bubeníčka (1923-2007) nebo budova československého velvyslanectví v Londýně postavená v letech 1965-1970 od týmu architektů Jana Bočana (1937-2010), Jana Šrámka (1924-1978) a Karla Štěpánského. Období dnes označované jako „zlatá šedesátá léta“ bylo ukončeno příjezdem okupačních vojsk v roce 1968, následované obdobím normalizace. Tím se opět československá společnost ocitla pod dohledem Moskvy a architektonická praxe se tomu musela přizpůsobit. Co se ovšem nedá opomenout je fakt, že během normalizačních let byla dokončována celá řada staveb vyprojektovaných v duchu let šedesátých, kdy v důsledku nepružného hospodaření jejich výstavba trvala někdy až neuvěřitelně dlouho. To se stalo architektuře projektované v 60. letech, ale uvedené do provozu v letech 70. poněkud osudným, protože je v dnešní době označována jako architektura komunistická a tím pádem architektura nechtěná, někdy přímo nenáviděná, a to zcela neprávem. Příkladem stavby, kterou potkal takový osud, je hotel Thermal.

Historicko-urbanistický kontext

Vznik Karlových Varů lze datovat do roku 1325. Jejich založení je spjato s osobou císaře Karla IV., který měl podle legendy v oblasti dnešního lázeňského centra objevit horký léčivý pramen. Karlovy Vary byly již od začátku městem lázeňským, prvním v českých zemích a zároveň jedním z prvních v regionu střední Evropy. Rozvíjely se po obou stranách říčky Teplé. Jejich růst byl do značné míry určován svahy údolí, ale byl také ovlivňován obchodními cestami spojujícími město s okolním světem. Karlovy Vary nebyly opevněny hradbami, protože byly dostatečně chráněny topografií krajiny. Na levém břehu vznikl opevněný hrádek a proti němu stál opevněný kostel. Ještě dnes je možné rozpoznat historické rozvržení města z patnáctého století. Dne 13. srpna roku 1604 byly prakticky všechny budovy zničeny požárem. Nově budované město se drželo urbanismu, jaký mělo před požárem. Jeho opětovné vystavění bylo hotovo okolo roku 1650, kdy po konci třicetileté války začíná další rozvoj města po i proti směru toku říčky Teplé.

Stavba kostela sv. Máří Magdalény podle návrhu Kiliána Ignáce Dietzenhofera (1689-1751) z let 1732-1736 se dá považovat za důkaz rozmachu, ze kterého se město v první polovině 18. století těšilo (Zeman 2006, s. 20). Tento rozvoj byl však zbrzděn dalším velkým požárem v roce 1759. Následovalo období zhruba třiceti let, kdy se obyvatelé snažili vrátit město do původní podoby. V rámci této obnovy se sice, stejně jako v případě předešlé obnovy, dodržoval středověký urbanismus, ale tentokrát se hlavním určujícím prvkem ve vzhledu a rozvoji města stala říčka Teplá. Z tohoto období také pochází výstavba nábřežních promenád. Vzhledem k tomu, že Karlovy Vary byly vždy spojeny s léčivými prameny, začaly se pro větší komfort lázeňských hostů budovat dřevěné altány kryjící místa, kde vyvěraly minerální prameny. Tyto altány byly následně nahrazeny většími, ale stále dřevěnými pavilony. Když i ty přestaly svojí kapacitou stačit, začaly se budovat velkorysé kolonády, sloužící díky své velikosti také jako promenády.

Na základě těchto stavebních akcí, které zvelebovaly městské prostředí, vytvořil roku 1829 Josef Esch (Zeman 2006, s. 39-42) velkorysý plán rozšíření lázeňského území v rámci celého údolí, zahrnujícího mimo jiné i městské lázeňské lesy na svazích. Vedle vybudování sítě cest pro pěší, zahrnoval plán výstavbu řady menších staveb v prostředí městských parků a lesů. V návaznosti na plán Josefa Escha pokračovali představitelé města v průběhu II. poloviny 19. století ve zvelebování města, k čemuž využívali, řečeno dnešní terminologií, architektonických soutěží. Výsledkem jedné z těchto soutěží je Mlýnská kolonáda architekta Josefa Zítka (1832-1909). Vyprojektováním této stavby byl Zítek pověřen městskou radou v roce 1868. Již v následujícím roce architekt předložil návrh novorenesančně formované stavby se dvěma party.

Prvotně navrhovaná kolonáda svou hmotou i dispozicí odkazovala na původní empírový objekt, který měla nahradit. V průběhu stavebních prací musel Zítek změnit celkovou koncepci svého návrhu, a nakonec v letech 1871-1881 vznikla jednopodlažní sloupová hala, odkazující svým vzhledem na antickou stou, s malým pavilonem na střeše. Objekt má výraznou atiku zdobenou dvanácti alegorickými sochami od Bohuslava Schnircha (1845-1901) představujících jednotlivé měsíce v roce.

Rozvoj města se ale netýkal pouze lázeňské části. Místo kde dnes stojí hotel Thermal, se stalo jakýmsi spojujícím bodem, novým centrem, které bylo na rozhraní historického lázeňského města a nové intenzivní výstavby způsobené průmyslovou revolucí i rozmachem turismu a lázeňství. To mělo za následek určitou stísněnost a společně s omezeným prostorem v rámci údolí pokračoval rozvoj města směrem k soutoku říčky Teplé s řekou Ohří a následně podél toku Ohře. Významnější architektonické zásahy se ale stále odehrávaly v prostředí lázeňské části města. Jako stavba Vřídelní kolonády v letech 1878-1879 z pera známých vídeňských architektů Ferdinanda Fellnera (1847-1916) a Hermanna Helmera (1849-1919). Ti jsou autory řady dalších významných staveb postavených ve městě v období přezdívaném „Zlatý věk Karlových Varů“ (Kuča 2006, s. 126). Jednou z jejich kulturně nejvýznamnějších budov je dnešní Městské divadlo z roku 1886. Jeho architektonická podoba je inspirována barokem a rokokem. Na malířské výzdobě divadla spolupracovali Fellner a Helmer s Gustavem Klimtem (1862-1918), který společně se svým bratrem Ernstem Klimtem (1864-1892) a Franzem Matschem (1861-1942) vytvořili divadelní oponu. Budova karlovarského divadla patří mezi vrcholné divadelní scény své doby.

Další neméně významnou stavbou je monumentálně řešená budova Císařských lázní v novobarokním duchu se secesizujícími prvky z roku 1895. Střední osa objektu je zvýrazněna velkým rizalitem, který po stranách doplňují dva menší. Budova je postavena na netradičním půdorysu ve tvaru písmen U, kdy křídla budovy obklopují vnitřní dvůr tak, aby se spojila s rizalitem zdůrazňujícím středovou osu na druhé straně objektu.

Secesní architekturu ve městě reprezentuje dům Felix Zawojsky dokončený v roce 1897 podle projektu vídeňského architekta Karla Haybäcka. Tento dům je jedinou čistě florální secesní budovou v Karlových Varech. Jeho fasáda zdobená množstvím kovových a štukových prvků byla ze začátku brána za módní výstřelek narušující harmonii lázeňského města (Kuča 2006, s. 144). V letech 1905-1907 byly ve městě postaveny Lázně V, známé taky jako Alžbětiny lázně. Byly postaveny v neoklasicistním duchu podle projektu karlovarského inženýra a stavitele Franze Drobneho. Průčelí, směřující do francouzsky upraveného parku, má výrazný středový rizalit a předstupují ho nárožní křídla se sloupovými lodžiemi (Kuča 2006, s. 129).

Vrcholným příkladem pozdního historismu v Karlových Varech je hotel Imperial. Tato dominanta korunující lázeňské údolí od francouzského architekta Ernesta Hebrarda byla dokončena v roce 1912. Budova obdélníkového tvaru má výrazný středový rizalit osazený malou lucernou a jeho boční křídla se směrem od středu nadvakrát zalamují. Fasáda dekorovaná naznačenými lizénami a balkóny předznamenává příchod individualistické moderny (Kuča 2006, s. 130).

První světová válka s sebou přinesla pozastavení rozvoje města. Jedinou významnější stavební akci z meziválečných let je výstavba funkcionalistického obchodního domu Baťa z roku 1930, podle návrhu Antonína Vítka (1892-1979). Důsledkem německé okupace od roku 1938 a následné druhé světové války bylo další zastavení rozvoje města. Poválečné události zasáhly Karlovy Vary, stejně jako celou oblast Sudet, rozsáhlým odlivem německého obyvatelstva. Další ránou pro město bylo převedení veškerého majetku na stát, v důsledku změny politického směřování země.

Nepružné státní hospodaření vedlo k celkovému chřadnutí historické části města. U některých staveb, které byly vyhodnoceny jako nadbytečné nebo nepotřebné, došlo dokonce k jejich demolici. Takovýchto zásahů proběhlo v prostředí lázeňského centra hned několik, ale naštěstí neměly za následek narušení památkové hodnoty tohoto území. Jedním z takových příkladů je dnešní Divadelní náměstí, které vzniklo demolicí bloku domů přímo sousedících s budovou Městského divadla. Změna politického směřování s sebou přinesla také nové nároky na architekturu, která se začala budovat v duchu socialistického realismu. Ten se ovšem v prostředí Karlových Varů prosadil jen sporadicky a pokaždé byl citlivě zakomponován do kontextu okolní zástavby jako např. dům č. p. 1333 v Horově ulici, postavený podle projektu architektů Bojislava Beneše a Lojdy z karlovarské pobočky Vojenského projektového ústavu v Plzni (Zeman 2008, s. 95).

Významnými se po architektonické stránce stala až léta šedesátá a sedmdesátá. „Šedesátá léta se nesla v umění a architektuře ve znamení odklonu od přebujelého dekorativismu socialistického realismu, hodnoceného nyní jako „formalistická úchylka“ (Kuča 2006, s. 188). Zatímco „architekturu 70. let 20. století se závěsnými skleněnými pláště s typickou modrou barvou může zastupovat budova solivárny v Karlových Varech, vystavěná v letech 1972-1973.“ (Kuča 2006, s. 188). Jedním z nejvýraznějších zásahů do prostoru lázeňské části Karlových Varů byla Vřídelní kolonáda postavená v letech 1969-1975 podle návrhu Jaroslava Otruby (1916-2007). Druhou velkou stavební akcí je potom komplex budov hotelu Thermal stavěný v letech 1967-1978 podle vítězného návrhu manželů Věry a Vladimíra Machoninových, kterému budu věnovat samostatnou kapitolu.

Soutěž na novou Vřídelní kolonádu, dříve kolonádu J. A. Gagarina byla vypsaná v roce 1960 při příležitosti 40. výročí založení Komunistické strany Československa. Hlavním důvodem pro vypsaní této soutěže byl neutěšený stav v okolí Vřídla, coby dominanty lázeňského centra, ale také nedostatek ideálních prostor pro léčebné popíjení pramene. Objekt je dispozičně řešen jako tři vzájemně propojené části – Vřídelní hala, kolonáda podél řeky a druhá kolonáda ležící příčně přes koryto řeky, kterou jsou spojeny oba břehy. Vřídelní hala je středem celého objektu a tento její význam je ještě podtržen skleněnou korunou, nacházející se přímo nad vývěrem Vřídla, jež má symbolizovat živoucí střed lázeňského města. Prostory kolonád disponují pěti stojany, kde je možné ochutnat vřídelní vodu o teplotách 72, 57 a 41 °C (Zeman 2012, s. 74).

V těsné blízkosti Vřídelní kolonády se nachází další dvě menší budovy ze sedmdesátých let. První z nich je lázeňský dům Tosca, dříve Vojenský lázeňský ústav Ostrava, postavený podle projektu architektů Tůmy a Havliny z roku 1973. Dům má výraznou prosklenou čelní fasádu tvořenou pěti arkýři, na níž dochází k zrcadlení fasády protějšího barokního kostela sv. Máří Magdalény. Druhý dům, Balneoprovoz LD Tosca, postavený v letech 1972–1977 opět projektovaný architekty Tůmou a Havlinou ze Zdravoprojektu Praha. Fasáda domu má nesymetricky osazená okna a je pokryta keramickým obkladem. Výrazným prvkem domu je ovšem mohutný střešní vikýř, který odkazuje na místní tradici střešních nástaveb osvětlovaných právě vikýři (Zeman 2012, s. 114).

Obě tyto stavby mají společné to, že jsou razantním vstupem moderní architektury do prostoru historického jádra a s tím spojenými demoličními pracemi. V případě Vřídelní kolonády se jednalo jen o dvě nebo tři budovy, ale výstavbě hotelu Thermal musela ustoupit celá jedna ulice, ulice Chebská, o zhruba třiceti domech. Včetně Mattoniho zasilatelství, hotelů Pošta a Alice nebo velké budovy školy. „V Karlových Varech se podél řeky vine obchodní ulice a z ní pokračoval ještě jeden blok za roh do lázeňské části města – obrovská škola, kterou bylo škoda zbourat“ (Vorlík 2006, s. 193), vzpomíná Věra Machoninová. Na dalším místě pokračuje: „S rozhodnutím, že se škola zbourá, aby Thermal stál sólo, přišli místní funkcionáři až později. A touto demolicí se celý koncept úplně rozmělnil. Hmota školy byla ukončením obchodního města.“ (Vorlík 2006, s. 193). S myšlenkou na výstavbu velkého hotelu na území, kde dnes stojí Thermal, přišel už na počátku století známý karlovarský architekt Heinrich Johann Viethe, který navrhl obrovskou modernisticky řešenou budovu o podobném objemu, jaký má Grandhotel Pupp (Jáchymovský nedatováno, nečíslováno). Další plán na výstavbu mezinárodního hotelu pochází z roku 1928 a jeho autory jsou zástupci meziválečné avantgardy Karel Honzík a Josef Havlíček (Vorlík 2014, s. 4). Stavba hotelu Thermal ovšem nemusela být

jediným projektem, kterým by se manželé Machoninovi zapsali do podoby města. V průběhu výstavby hotelu Thermal se totiž architekti zúčastnili soutěže na zotavovnu ROH do Karlových Varů (Sedláková 2010, s. 7). Také na rozmezí lázeňské a obchodní části města nemuselo zůstat jen u hotelu Thermal. „Dokonce jsme si mysleli, že by naproti Thermalu měly stát ještě dvě další vysoké budovy, taková dvojčata. Vysoké budovy by ukončovaly obchodní ulici a za nimi měla začínat lázeňská čtvrť.“ (Vorlík 2006, s. 193).

Rozvoj vnější části města, která volně navazovala na lázeňské centrum, byl ovlivněn otevřením dnešního Horního nádraží v roce 1870 nad údolím řeky Ohře severním směrem od historického centra. V následujícím období sem byly přemísťovány provozní objekty a výrobní procesy, jejichž přítomnost byla v lázeňském centru nežádoucí. Jedním z prvních takových stěhování bylo již v roce 1867 vybudování nového provozního objektu Karlovarské Becherovky v blízkosti řeky Ohře. Tato nová městská část se společně s tím, jak rostl význam Karlových Varů, vyvinula v obchodně-správní městské centrum. Hlavní obchodní třídou a tepnou celého města se stala nově vymezená přímá cesta vedoucí k Chebskému mostu, dnešní třída T. G. M., na jejímž konci stojí již zmíněná budova Karlovarské Becherovky.

Na pravém břehu říčky Teplé byla vybudována cesta spojující Karlovy Vary se sousední čtvrtí Drahovice. Před koncem 19. století byl severo-východně od lázeňského centra, v jednom z meandrů řeky Ohře, pojmenovaném Čertův ostrov, vytvořen pravidelný rastr nových ulic, kde vyrostly činžovní domy. Opačně, tedy západně byl podél řeky směrem k sousední vsi Tuhnice položen rastr pravidelných pravoúhlých ulic, jehož středem je dnešní náměstí dr. Milady Horákové. Výstavba v této oblasti pokračovala až do 30. let minulého století a postupně zde, na dnešní Moskevské ulici, vznikla řada dominant nového městského centra. Na osu Chebského mostu byla vystavěna budova krajského, později okresního soudu. Další byly objekty školy a tělocvičny. V roce 1933 zde byl podle projektu Karla Riedela postaven redemptoristický klášter. V osmdesátých letech byl klášter přebudován na sídlo městského magistrátu (Zeman 2012, s. 308).

Manželé Machoninovi a jejich tvorba

Život

Vladimír Machonin se narodil 3. února 1920 v Prostějově. Poté, co zde odmaturoval na gymnáziu, pokračoval ve studiu na vysoké škole v Praze na fakultě architektury a pozemního stavitelství ČVUT. V roce 1939 bylo jeho studium, stejně jako mnoha dalších, přerušeno uzavřením vysokých škol. Po skončení války na svá studia navázal - „podle vládního nařízení ze dne 25. května 1945 získali studující, kterým bylo během protektorátu znemožněno studium uzavřením českých vysokých škol, úlevy k urychlení a dokončení studia“ (Sedláková 2013, s. 17).

Po ukončení studia nastoupil do Stavoprojektu, kde se později seznámil se svou budoucí manželkou Věrou. Od roku 1956 byl členem Svazu architektů ČSR, do jehož představenstva byl v témže roce i zvolen. Roku 1968 byl ze svazu vyloučen (Pechar 1979, s. 28). V roce 1967 společně s Věrou Machoninovou a několika dalšími vystoupil ze Stavoprojektu a založil si vlastní ateliér jménem Alfa, patřící do Sdružení projektových ateliérů. Samostatně Sdružení existovalo až do roku 1971, kdy bylo přidruženo pod Projektový ústav výstavby hlavního města Prahy, ve kterém byl zaměstnán až do své smrti v roce 1990.

Věra Machoninová, rozená Větrovská, se narodila 27. září 1927 v jihočeských Strakonících. Po maturitě na gymnáziu v Jičíně pokračovala ve studiu na fakultě architektury a pozemního stavitelství na ČVUT v Praze. Absolvovala roku 1952.

Od začátku svého studia na ČVUT, kde studovala u profesorů Štěpánka, Kitricha a Ausobského (Ulrich 2006, s. 187) měla Věra Machoninová velmi blízko ke statice. „Představovala jsem si, že v praxi budu projekty navrhovat a zároveň si provádět jejich statické výpočty. Ale to nejde.“ (Ulrich 2006, s. 187). Po studiích začala pracovat ve Stavoprojektu. Jejími kolegy byly budoucí výrazné osobnosti české architektury – Prager, Albrecht, Kadeřábek, Vajzr a Machonin (Vorlík 2010, s. 26), se kterým se, nedlouho potom co se seznámili, v roce 1952 vzali (Donátová 2015, s. 34).

Roku 1967 založila společně s manželem samostatný ateliér nesoucí jméno Alfa, spadajícího pod Sdružení projektových ateliérů. Od roku 1971 už ovšem opět spadala pod státní podnik, a to pod Projektový ústav hlavního města Prahy. Zde pracovala až do roku 1990.

Od roku 1991 provozovala samostatný ateliér nesoucí opět jméno Alfa. Roku 2006 byla Obcí architektů oceněna Cenou za celoživotní dílo. V roce 2014 jí byla udělena pocta ČKA, jejíž je aktivní členkou. Také získala v roce 2017 Cenu Ministerstva kultury za přínos v oblasti architektury.

Dílo

Machoninovi patřili ke generaci, která od 50. let obnovovala válkou přerušený kontakt s děním ve světové architektuře. Byli to architekti s dobrým povědomím o domácí stavitelské tradici. Tyto své vědomosti zúročili během hledání svého vlastního architektonického přístupu. Snažili se přijít na způsob, jakým by pracovali s materiálem, ale také s konstrukcí. „Generace silných inženýrů architektů“ (Sedláková 2010, s. 6).

Jejich začátky také spadají do období, kdy byla architektura pod vlivem historizujícího socialistického realismu. „Ten se začal formovat na počátku 30. let, nikoli však jako svévolně vznikající umělecký směr, vycházející z umělcova nitra, ale jako politický konstrukt. Jako program byl oficiálně přijat roku 1934 v Sovětském svazu. Po vítězství KSČ byl na sklonku 40. let importován k nám, jakožto oficiální umělecký směr Sovětského svazu. V roce 1949 byl u nás oficiálně přijat za oficiální doktrínu na IX. sjezdu Komunistické strany Československa.“ (Herichová 2017, s. 21).

Po smrti Josifa V. Stalina v roce 1953 následovala vlna kritiky stalinismu, kultu osobnosti a s tím související oficiální vládní estetiky. V roce 1954 Nikita Chruščov se svým projevem „O zdobnosti a zbytečnosti v architektuře“ ještě více podpořil potřebu se od stalinistické minulosti distancovat. Tento projev měl za následek velice rychlý odklon od sorely směřem k větší tvůrčí individualitě, která hledala inspiraci buď ve funkcionalistické minulosti nebo se zájem architektů obrátil na architektonické dění směřem na západ.

S návrhem na stavbu s prvky dozrívajícího socialistického realismu se Machoninovi zúčastnili v roce 1956 soutěže na kulturní dům v Jihlavě. Jejich návrh získal první cenu. Stavba, vzniklá v letech 1958-1960, „už upozorňovala, že je zde silná osobnost, která má cit pro práci s monumentální hmotou a zároveň cit pro jednotu kompozice od detailu k celku – či přesněji řečeno naopak – od celku až po detail vytváří ucelené architektonické dílo“ (Sedláková 2010, s. 6).

Pomyslným završením změn odstartovaných projevem Nikity Chruščova byl úspěch československé delegace, a především československého výstavního pavilonu na EXPO 58 v Bruselu od architektonického týmu Josef Hrubý (1906-1988), František Cubr (1911-1976) a Zdeněk Pokorný (1909-1984), oceněného zlatou medailí. Machoninovi, přesněji řečeno Vladimír Machonin, měl s jeho výstavbou dokonce osobní zkušenost. „V 50. letech mohl vycestovat jenom ten, kdo to měl nějak vyjednaný nebo zdůvodněný. Vladimír mohl na EXPO 58 jet, protože dělal dozor našemu pavilonu. Všechno, co se dělalo venku za hranicema, šlo přes institut, kde ti to museli schválit. Bylo to všechno pod obrovským dozorem tajných. Pro tenhle institut dlouhodobě pracoval Lev Lauermann, a to byl kamarád Vladimíra. Lev

Lauermann si dojednal, že bude na Expo pomáhat při stavbě a dojednal to i Vladimírovi. Spolu tam dělali dozor na stavbě. Díky tomu si prošli i tu výstavu,“ vzpomíná Machoninová (Kordovská 2015, s. 13).

Úspěch československé účasti na Expo by se dal považovat za pomyslný první krok směrem k uvolnění, které přišlo v následujících letech. Expo bylo také důkazem, že naše soudobá umělecká produkce je na stejné úrovni, jaká panovala na západ od našich hranic. Po roce 1958 přišla vlna tzv. bruselského stylu. V architektuře, a nejen v ní, se začala projevovat větší umělecká individualita jednotlivých tvůrců. „V šedesátých letech byla ve vzduchu naděje. A když máte naději, je všechno úžasné. Projevilo se to i ve filmu, v literatuře, v divadle ... Umění je jenom jedno, jsou to pouze různé formy téhož. Dnes se na šedesátá léta hledí trochu s despektem, ale tehdy opravdu byl v lidech náboj. Pocit, že se to hýbe. Toto období bylo vskutku velice pozoruhodné“ (Vorlík 2010, s. 29).

Roku 1964 zaznamenali manželé Machoninovi úspěch na mezinárodní úrovni, když se společně s Karlem Pragerem (1923-2001), Jiřím Albrechtem (1919-1974) a Jiřím Kadeřábkem (*1922), umístili na třetím místě v soutěži na universitní areál v Dublinu. „Bylo to hodně peněz. Po příjezdu z Dublinu jsme je, jak nařizovaly předpisy, odevzdaly. Zároveň jsme požádali, aby nám část těch valut uvolnili na studijní cesty do zahraničí. Souhlasili – a my jsme projeli autem Evropu. Díky té soutěži jsme hodně viděli“ (Vorlík 2006, s. 187-188). Tato vzpomínka Věry Machoninové ilustruje, že kontakt se světem měli a že jejich architektonický výraz byl těmito zahraničními studijními cestami dozajista nějak formován, protože není na jejich stavbách těžké odušit inspiraci zvenčí, kterou lze nazvat „svobodnou volbou vzdoru“ (Švácha 2007, s. 43). V následujících letech manželé vyprojektovali svá nejvýznamnější díla. „V šedesátých letech jsme měli opravdu dobrý přehled o tom, co se děje v zahraničí. Nebyli jsme natolik „sólo ani geniální“, abychom vymysleli něco tak výjimečného“ (Vorlík 2006, s. 189).

Dalším úspěchem z roku 1964 bylo pro Machoninovi vítězství v soutěži na festivalové kino a hotel v Karlových Varech, jehož realizace probíhala v letech 1967-1978. Tomu se budu věnovat samostatně v následující kapitole.

Po vítězné účasti v soutěži na hotel Thermal v Karlových Varech se zúčastnili a také vyhráli soutěž na projekt obchodního domu na Starém Městě v Praze, později pojmenovaného Kotva. Půdorys stavební parcely byl velmi komplikovaný a společně se soutěžní podmínkou kladoucí důraz na co největší možnou prodejní plochu, byla taková soutěž pro architektky skutečnou výzvou. Machoninovi postavili svůj koncept na netradičním sestavení půdorysu z hexagonů. „V soutěži na obchodní dům Kotva jsme si řekli, že uděláme všechno pro to, abychom dosáhli maximálního rozponu v konstrukci, aby uvnitř bylo co nejméně sloupů. Jenže

maximální rozpory vedou k jednoduché bedně, kterou nemůžete osadit na parcelu rozběhnutou na všechny strany, kde musíte tvarově uskakovat. Proto jsme navrhli v podstatě hříbové stropy se šikmými vzpěrami na rozpon 14,2 m. U jiného typu stropní konstrukce na toto rozpětí bychom museli udělat vysoký mezistrop a v důsledku toho i vyšší konstrukční výšku. Ale díky šikmým vzpěrám, které mohly jít u sloupů poměrně nízko, jsme mohli udělat mezistrop minimální, pouze pro vzduchotechniku. Získali jsme tak hodně pater a velkou prodejní plochu. A právě kvůli velkému uvolnění prodejního prostoru jsme také vyhráli soutěž“ (Vorlík 2006, s. 193).

Uvolněná atmosféra šedesátých let se odrazila také v tom, že v roce 1967 Machoninovi (ateliér Alfa), společně s Karlem Pragerem (ateliér Gama), Janem Šrámkem (ateliér Beta), Jiřím Klenem (ateliér Delta), Karlem Filsakem (ateliér Epsilon) a Jiřím Kadeřábkem (ateliér Omicron) opustili, v touze po nezávislosti, Stavoprojekt a společně založili Sdružení projektových ateliérů (Sedláková 2013, s. 64). „Každý si do sdružení, do svého ateliéru, přinesl vlastní rozpracované projekty.“ (Vorlík 2006, s. 187). Jednotlivé ateliéry pracovaly nezávisle na sobě podle toho, jaké projekty, se komu podařilo si zajistit. Někdy mohlo v jednom ateliéru pracovat až 50 zaměstnanců. „Velké projekty nemůže člověk pochopitelně dělat sám, na to je potřeba celý tým. Chodili jsme proto do školy a radili se s našimi kamarády – pedagogy, kteří studenti jsou nejlepší. Pak jsme oslovili ty, které nám doporučili, a snažili se tak získat do ateliéru vskutku kvalitní mladé spolupracovníky.“ (Vorlík 2006, s. 188).

Po roce 1967 ale přišel rok 1968 a s ním i sovětská vojska. To také znamenalo konec éry nově nabyté svobody, i když ne hned v témže roce. Ani jeden z manželů nepodepsal souhlas se vstupem sovětských vojsk na naše území, a to mělo za následek jejich vytěsnění z oficiálního života. „Po příchodu okupačních vojsk ještě asi rok a půl trvalo, než sdružení zrušili a vytvořili z našich ateliérů normální ústav – Projektový ústav pro výstavbu hlavního města Praha. Až v roce 1971 jsme tvrdě pocítili, že „spadla klec“. Ustavil se nový Svaz architektů, kam nás samozřejmě nevzali – tím pádem jsme nesměli ani soutěžit, ani publikovat. (...) Zabývali jsme se i nadále rozpracovanými projekty a pokračovali v autorských dozorech na rozestavěných objektech. Možnost pohlídat si realizaci byla důležitá. Nikdo nezasahoval do naší práce, takže jsme paradoxně měli volnou ruku, o všem jsme mohli rozhodovat“ (Vorlík 2006, s. 187).

Vrchol tvorby manželů Machoninových pak spadá do období po roce 1968, kdy byly dokončovány a následně otevírány jejich nejvýznamnější stavby. To může být také jeden z důvodů, kvůli kterým lidé, při popisu jejich práce, neváhají použít přídavná jména jako je komunistická, popřípadě normalizační. Někdy jsou jako komunističtí nebo normalizační označováni sami architekti. To se ale netýká jen Machoninů, ale celé řady dalších architektů

projektujících v uvolněných šedesátých letech, jejichž stavby byly v důsledku nepružného stavebnictví dokončovány v neúnosně dlouhých časových úsecích, nezdědka překračujících 5 i 7 let. Důsledkem toho bylo, že tyto stavby byly mnohdy dokončovány v sedmdesátých letech, někdy i déle. „Široká populace v něm totiž vždy (a z hlediska tehdejší optiky logicky) musela vidět snahu režimu budovat si skrze výrazné stavby své spektakulární pomníky. Machoninovi jsou důkazem, že tomu tak zdaleka vždy nebylo. A s použitím této dichotomie – kterou elitu budeme při dekódování jejich architektury považovat za rozhodující? Komunistické aparátčíky, kteří manžele Machoninovi nepozvali na otevření Kotvy? Nebo elitu skutečnou, uměleckou?“ (Železný 2010, s. 19). Dalším negativním dopadem na tuto architekturu bylo její případné zapadnutí v ostatní produkci. Takovým příkladem může být hotel Thermal. „Kdyby stavba byla dokončena v normálních lhůtách, vyvolala by mnohem větší pozornost a mohla se stát jednou z ikon tehdejší české architektury.“ (Sedláková 2010, s. 7). Šedesátá léta byla dobou, kdy se vypisovalo velké množství architektonických soutěží. „V té době jsme soutěžili opravdu hodně. Deset soutěží, než jedna vyšla. Sama ale pokládám za nejlepší naše práce právě ty, které v soutěžích neuspěly. Možná byly pro porotu příliš radikální“ (Vorlík 2006, s. 188).

Příkladem stavby vyprojektované v tomto období, která se jako jediná tomuto modelu vymyká, je budova DBK – Dům bytové kultury na Budějovickém náměstí na pražském Pankráci. Projekt DBK byl zadán investorem přímo Věře Machoninové. Zároveň je to také jediný projekt ze šedesátých let, na kterém nepracovali manželé společně. Věra Machoninová byla na tuto práci investorovi doporučena tehdejším hlavním architektem města Prahy, Jiřím Voženílkem. Machoninová je zároveň autorkou projektu na celý generel Budějovického náměstí, kde navrhla vedle budovy DBK také hotel, tři administrativní budovy, kino a lázně (Beneš 2010, s. 74).

Ze všech navrhovaných budov byl následně realizován pouze objekt DBK. Následný architektonický vývoj prostoru Budějovického náměstí má celkem zajímavý průběh. „Ale i proto, že asi v málokteré municipalitě významu Prahy najdeme vedle sebe realizace dvou architektek – matky a dcery. Věta Machoninová a Pavla Kordovská definovaly v rozpětí téměř dvou desetiletí prostor Budějovického náměstí. Machoninová je autorkou urbanistického generelu náměstí, stanice metra a Domu bytové kultury a navrhla zde také dvě administrativní stavby. Na jejich místě dcera postavila v tvůrčím tandemu s manželem Petrem Kordovským bankovní domy. Vlastním, od rodičů rozhodně neopisujícím rukopisem, zároveň však s maximálním možným respektem k původnímu hmotovému řešení“ (Železný 2010, s. 18).

Posledním velkým projektem ze šedesátých let bylo vítězství v soutěži na československý zastupitelský úřad v Berlíně. Původní vítězný návrh byl projektován pro podlouhlou stavební parcelu. Následně byl našemu státu pro výstavbu velvyslanectví nabídnut nový pozemek se zcela jinými dispozicemi. Nová stavební parcela měla téměř čtvercový tvar. Machoninovi tedy přepracovali svůj návrh a přišli s úplně jinak koncipovanou budovou, než jakou navrhli do původní soutěže. „Objekt působí ze všech realizací manželů Machoninových asi nejpřísněji, svými hranami nejostřeji. (...) Budova velvyslanectví je úhrnem všech formálních znaků charakteristických pro styl manželů Machoninových“ (Beneš 2010, s. 104).

V sedmdesátých letech se manželé, vzhledem ke změně společenského uspořádání, věnovali rozpracovaným projektům. Dohlíželi na probíhající stavby nebo dotahovali své projekty před započítím výstavby. Vladimír Machonin zastával v tvůrčí dvojici více manažerskou pozici a Věra Machoninová byla tou, kdo pracoval na projektech. To by se také mohlo zdát jako jeden z důležitých elementů úspěchu. „Machonin měl obrovský dar: když bylo potřeba něco doslova vydobýt, vydupat ze země, on všechny přesvědčil. Například když jsme potřebovali silnou kancelář na stavbě. Nikoliv pouze jednoho člověka, ale víc lidí, kteří by hlídali každý detail, což nebylo v té době běžné. To byla úžasná výhoda. Na důležitá jednání jsem nechodila já, tam důsledně chodil on. Když byla chyba v projektu, což se u velkých domů občas stane, a dali nás k arbitráži, on dokonce vyhodil právníky a chodil k arbitrážím sám. Vždycky přišel s čistým štítem, vždycky vyhrál. Dovedl obhájit všechno, co jsme potřebovali. Já naopak zůstávala u projektu, protože někdo se tomu musel plně věnovat.“ (Vorlík 2006, s. 189). Takže zatímco jim byla znemožněna účast na nových projektech, mohli dohlížet na ty, na kterých již pracovali. Jeden z paradoxů doby. Vzhledem k tomu, že kromě dozorování rozjetých projektů neměli Machoninovi další práci, mohli tak začít se stavbou vlastního domu, jehož projekt měli již ze šedesátých let hotový. Jejich dům, postavený ve svažitém terénu Kinského zahrad, vypadá z ulice jako obyčejná krychle. Dům je ovšem, stejně jako všechny domy od Machoninů neotřelý a detailně promyšlený.

Hotel Thermal

Soutěž

Hotel Thermal byl vyprojektován coby hlavní sídlo pro filmový festival s mezinárodní účastí. Historie festivalu se píše již od roku 1946. Ve stejném roce byly založeny filmové festivaly také ve francouzském Cannes nebo ve švýcarském Locarnu. Svou činnost v roce 1946 obnovil také festival v italských Benátkách. Opětovné pořádání nebo založení těchto filmových přehlídek bylo jedním z projevů všeobecné poválečné obnovy společnosti, která se v Evropě odehrávala.

Z počátku se festival odehrával střídavě mezi Karlovými Vary a Mariánskými Lázněmi. V Karlových Varech se festival natrvalo usadil až v padesátých letech. Pořádání festivalu mělo mimo jiné napomoci k obnovení atraktivity Karlových Varů a pomoci tak k obnově nejen lázeňské tradice města. Měl také turisticky zatraktivnit celý region ležící v prostoru bývalých Sudet, které byly silně ovlivněny válečnými a poválečnými událostmi. Další důležitý úkol zastával festival z pohledu vládnoucí komunistické strany, pro kterou měl důležitý reprezentativní potenciál.

Filmový festival se v Karlových Varech ze začátku odehrával v Grandhotelu Pupp, tehdy pojmenovaným jako Grandhotel Moskva. Dále potom v hotelu Richmond, dvou městských kinech a v letním kině. S postupujícími ročníky rostl význam festivalu a s tím byl spojen nárůst počtu přijíždějících návštěvníků. Brzy tak přestaly prostory pro pořádání festivalu stačit. Nepraktická a organizačně náročná byla také roztroušenost jednotlivých promítacích sálů po městě, kdy museli návštěvníci mezi jednotlivými sály přebíhat, a to někdy na celkem velkou vzdálenost. Tyto postupně se objevující problémy vedly k obavě, že by se konání festivalu mohlo přesunout do jiného města. Začalo se tedy uvažovat o vybudování dostatečně velkého objektu, který by byl hlavním centrem pořádaného festivalu s dostatečně dimenzovaným zázemím a na takové úrovni, aby bylo možné udržet standard odpovídající festivalům pořádaných v zahraničí.

Bylo tedy rozhodnuto o vybudování objektu, jež by poskytoval nejen zázemí pro pořádání filmového festivalu, ale byl by také mezinárodním hotelem s prostory pro uskutečňování kongresů a dalších rozsáhlejších kulturních akcí. Následně byl k těmto požadavkům na náplň přidán také požadavek na vybudování termálního koupaliště. Požadavky na takto rozsáhlý stavební program vycházely z vládního záměru vybudovat po republice síť luxusních hotelů. Příkladem takového hotelu je InterContinental na pražském Starém Městě od Karla Filsaka, Karla Bubeníčka a Jaroslava Švece nebo Parkhotel v Praze Holešovice od Zdenka Edela a Jiřího Lavičky (Vorlík et al. 2014, s. 5).

Projekt na výstavbu v Karlových Varech byl prakticky připravován již od roku 1955 a byl zařazen již do druhé pětiletky (1956-1960) s tím, že by výstavba měla začít již v roce 1958. Pro výstavbu hotelu byla vybrána tři místa ležící na rozhraní lázeňského a obchodně-správního města – Smetanovy sady, Dvořákovy sady nebo prostor Mattoniho dvora v Chebské ulici. Následně byla v roce 1957 schválena posledně jmenovaná lokace (Vorlík. 2014, s. 4).

První návrh vznikl již v roce 1957 ve Státním projektovém ústavu hlavního města Prahy. Jednání se ovšem protahovala, až byl projekt nakonec zařazen až do čtvrté pětiletky. „V termínu od 1. srpna 1963 do 28. února 1964 se proto konala prestižní architektonická soutěž. Porota posuzovala zejména efektivitu návrhu, naplnění stavebního programu a samozřejmě i otázku začlenění celého souboru do lázeňského údolí a historického kontextu.“ (Vorlík 2015, s. 113). Do soutěže se přihlásilo 82 týmů. Své finální návrhy odevzdala již jen polovina z přihlášených a posléze bylo porotou vyloučeno ještě dalších 14 projektů, protože nesplnily soutěžní zadání. Toto může složit jako malá ukázka toho, jak rozsáhlé a komplikované bylo zadání soutěže. Nezanedbatelnou věcí bylo časové vytížení architektů, které se odvíjelo od dobových podmínek. Machoninová to komentuje následovně: „Soutěže nebyly objednaný, byli jsme přece státní zaměstnanci. Přes den jsme byli ve státním podniku a večer jsme mohli kreslit soutěže, v našem soukromím čase. Udělali jsme 10 soutěží a vyšla jedna. Pracovali jsme ve dne v noci. Když jsme vyhráli soutěž, tak tu zakázku už zadavatelé objednávali u Státního projektového podniku. Tím, že jsme občas vyhráli soutěž, jsme tomu podniku přinášeli práci. Byli rádi, přinesli jsme nějaký prachy, tak jsme pak dostali nějakou prémii. Nebylo to lehký – děti byly malé, byly tři, měli jsme hodně práce.“ (Kordovská 2015, s. 11).

Porota hodnotící soutěž měla jedenáct členů. Zasedal v ní např. Ing. arch. J. Hadrávek – vedoucí odboru výstavby z KNV Plzeň, Ing. arch. Novotný za útvar hlavního architekta města Prahy a jako expert byl přizván Ing. arch. V. Pardyl z Fakulty stavební ČVUT. Během dubna 1964 se porota k hodnocení sešla celkem sedmkrát. Konečný výsledek uděloval 1. místo návrhu manželů Machoninových, 2. místo návrhu autorů Ing. arch. Z. Syrovátky, Ing. arch. J. Vostrovského a Ing. arch. J. Urbana a 3. místo udělila dvěma návrhům současně – návrhu Ing. arch. S. Suda a kol. a návrhu Ing. arch. M. Vaise, Ing. arch. I. Obersteina, Ing. arch. Z. Císaře a ak. arch. F. Smolíka. Potom bylo uděleno ještě 5 vyšších a 6 nižších odměn a porota také doporučila odkoupit 3 projekty nesplňující zadání soutěže (Vorlík et al. 2014, s. 6). S výsledky soutěže nebyl spokojen Karel Prager, jehož projekt sice byl vyloučen pro nesplnění soutěžních podmínek, ale byl jedním z návrhů doporučených k odkoupení. „Uspořádal konferenci přímo ve Varech, kam pozval spoustu lidí a říkal, že to porota špatně rozhodla. Ta původní porota tam byla celá,“ (Kordovská 2015, s. 12) popisuje Machoninová a ještě dodává: „Hlasy proti se

ozývají vždycky. Nikdy to nemůže být úplně jednoduché. Například u Thermalu jsme museli obhajovat svůj koncept ve veřejných diskuzích v Karlových Varech i ve Svazu architektů.“ (Vorlík 2010, s. 28). Výsledek poroty to však nezměnilo.

Vítězný návrh, stejně jako většina oceněných návrhů, byl ovlivněn dobovou uvolněnou náladou a také je na něm patrný modernistický přístup k architektuře, v té době jakoby zvonu nalezený. „Po vyhrané soutěži na Thermal jsme si vynutili, že než začneme pracovat na podrobnějším projektu, musíme vidět nejvýznamnější objekty kin v Anglii a ve Francii. Ministerstvo nám seznam schválilo a my všechno zhlédli“ (Vorlík 2006, s. 188). Objekt vychází z koncepční sestavy podnože a věže, v té době velmi oblíbené. Propracovanost dispozičního rozvržení, společně s celkovým rozčleněním jednotlivých hmot reagovalo jak na okolní zástavbu, tak na typologii samotného údolí. Podélná podnož je koncipována jako nesymetrický kubus, z něhož jsou vyčleněny objemy jednotlivých promítacích sálů, díky čemuž bylo dosaženo menší zastavěné plochy. Do objektu podnože bylo z důvodu odlehčení a prosvětlení vnitřních prostor přirozeným světlem vloženo mezipatro protnuté pasážemi. Věž byla koncipována jako lůžková část. Svým strohým tvarováním a lehce působící přiznanou konstrukcí se výrazně odlišuje jak od hotelové podnože, tak především od okolní městské zástavby (Vorlík 2015, s. 113). Vertikála šestnáctipodlažní věže je horizontálně členěna pásy oken doplněných o lodžie. Na objekt hotelu ještě navazuje objekt garáží s 320 parkovacími místy. Hotel Thermal v sobě zahrnuje principy hotelu – poskytuje ubytování na přechodnou dobu výměnou za finanční úhradu, spojené s možnostmi stravování nebo společenského vyžití a zároveň obsahuje prostory sloužící potřebám festivalu, které jsou prostorami veřejnými, které musejí splňovat řadu provozních nebo hygienických předpisů. Hotel byl projektován jako hotel nejvyšší kategorie, kategorie A* de Luxe. Oba tyto provozy jsou spolu vzájemně spojeny prostory mezipatra. To autoři stavebně-historického průzkumu hotelu Thermal popisují následovně: „Ze zbývajících hlavních kompozičních zásad celého projektu zbývá zdůraznit úlohu mezipatra, které je vyvinuto jako prázdný, otevřený prostor, jímž pronikají hmoty štábu festivalu, vstupní foyer, vstupu k předváděčkám, nástupního hotelového patra a samozřejmě hlavního sálu.“ (Vorlík et al. 2014, s. 63).

Konstrukčně je budova řešena jako ocelový skelet obložený tenkostěnnými panely z vymývaného betonu v rámech, které jsou následně zavěšeny na ocelovou konstrukci. Betonové panely jsou na fasádě objektu střídány velkými skleněnými plochami, snažícími se o maximální odlehčení budovy. Tento princip a použité materiály se také z fasády propisují do interiéru budovy, díky čemuž je dosaženo hlubokých průhledů celým objektem a dochází k částečnému smazání hranic mezi interiérem a exteriérem. Machoninová to komentuje takto:

„... architektura šedesátých let se velmi výrazně vyznačovala tím, že exteriér přecházel do interiéru úplně samovolně. Když jsme dali na fasádu otryskaný betonový panel s kamínky, přišel naprosto samozřejmě i do interiéru. Také skla až na zem. Prostě interiér šedesátých let je natolik svázaný s architekturou domu, že když ho dnes změníte, je po architektuře.“ (Vorlík 2010, s. 29).

Výstavba hotelu

Stavebním pracím na samotném hotelu předcházela v letech 1966-1968 plošná demolice stávajících objektů. Demoliční práce byly rozděleny do dvou etap. Postupně byly zdemolovány přibližně tři desítky objektů, pocházejících ve většině případů z konce 19. století nebo z přelomu století 19. a 20. V době, kdy probíhaly demoliční práce, byla také pořádána soutěž na název nového hotelového komplexu. Do soutěže bylo zasláno přes šest set návrhů a jako vítězný byl vybrán název Thermal, zaslaný hned několikrát.

„Významná a od počátku „ostře sledovaná“ stavba byla schválena vládou 23. srpna 1967. Podrobný prováděcí projekt hotelu a festivalového kina vznikl v letech 1967-1968, projekt bazénu v letech 1968-1969. Stavební práce začaly 3. ledna 1968. Slavnost položení základního kamene však proběhla až 5. června 1968 v souvislosti se zahájením 16. mezinárodního filmového festivalu. Realizace se (samozřejmě) protahovala a oproti původnímu plánu dokončení v roce 1972 se postupné uvádění do provozu konalo od prosince 1975 až do poloviny roku 1977“ (Vorlík 2015, s. 114).

Rozsah stavebního programu je také možné odušit z počtu projektantů, dodavatelů a subdodavatelů, kterých vedle těch generálních bylo na celkem na sedm desítek a k tomu také tři ze zahraničí (Vorlík 2015, s. 114).

V době, kdy Machoninovi podrobně rozpracovávali projekt hotelu Thermal, již pracovali ve svém samostatném ateliéru Alfa, založeném v roce 1967. Podle vlastních slov architektky není možné na tak velkém projektu pracovat sám, a proto byli v jejich ateliéru vždy studenti architektury, kteří pomáhali s dílčími částmi projektu. „První fázi každého projektu musel samozřejmě dělat člověk sám nebo se spoluautorem, bez ohledu na rozsah. Mladé architektky jsme obvykle zapojili až později, do dalších stupňů projektování. Každý dostal svoji část celku, takže u Thermalu lůžková patra nebo podnož, a my jsme konzultovali. Důležité bylo, aby tito spolupracovníci byli schopni poznat, jakým směrem se ubíráme.“ (Vorlík 2006, s. 188) V průběhu stavby bylo také postupně potřeba vypracovat téměř šest set dodatků k projektové dokumentaci. Částečně to vysvětluje sama architektka: „Naše stavby probíhaly složitě, protože byly vesměs atypické. A všechno atypické se těžko prosazovalo.“

Například v Československu tehdy nebyly kvalitní podhledy, které bychom mohli použít. Když jsme potřebovali podhledy pro Thermal, museli jsme jet do Břidličné se vzorky hliníkových podhledových lišt, které jsme si přivezli ze zahraničí, a přesvědčovat, aby je pro nás vyrobili. Protože šlo o velké množství, nechali se přemluvit.

Tehdy byli ještě v provozech pracovníci, kteří tam nastoupili za první republiky a nadšeně s námi u atypických výrobků spolupracovali. Když jsme potřebovali skla 6×3 m, dokázali je vyrobit, protože měli ještě obrovské předválečné stoly, kam lili sklo. V šedesátých letech bylo na co navázat, profitovali jsme vlastně z řemeslných tradic první republiky.“ (Vorlík 2010, s. 27). Další věci související s problematikou výrobou jednotlivých atypických věcí, které architekti navrhovali, byla také absence technologických možností. Výstižně celou tehdejší situaci komentuje architektka Alena Šrámková: „Celá naše práce tenkrát spočívala v tom, sehnat někoho, kdo by to vůbec vyrobil. Řeknu vám, že byl velký rozdíl přijít na jednání do fabriky po Pragerovi, nebo před ním. Třeba v Lysé nad Labem, kde jsem chtěla vyrobit plechový nábytek na nádraží, byl Prager přede mnou. A výrobci už byli připraveni, snažili se vyhovět. To bylo něco zcela nezvyklého. Prager byl vlastně tak trochu ministr stavebnictví, možná by v tom byl lepší.“ (Vorlík 2006, s. 175). V průběhu výstavby, trvající nakonec devět a půl roku došlo také ke změně výsledného užívání hotelu způsobené výměnou uživatele ze společnosti Čedok na Československé státní lázně a zřídla. Tento krok měl za následek změnu mezinárodního hotelu na lázeňské sanatorium. Práce na stavbě byly dokončeny v roce 1976 a slavností uvedení hotelu do částečného provozu proběhlo v roce 1977 (Zeman 2012, s. 78).

Vybavení interiéru a umělecká díla

Machoninovi navrhli hotel Thermal jako tzv. Gesamtkunstwerk, tedy jako komplexní umělecké dílo. Navržení komplexního vybavení pro celý objekt bylo obsaženo již v soutěžním zadání. Vedle samotné budovy to tedy znamenalo navržení všech interiérů, včetně mobiliáře. „Projektovali jsme všechno i nábytek. Pro každý objekt jsme navrhli celou novou sadu židlí. Například pro DBK jsme nechali vyrobit ohýbaný nábytek v Thonetu. Pro Thermal byla vytvořena celá sada – židle od nízkých po vysoké, sedačky, ušáky. Ušáky byly tak rozměrné, aby se v nich člověk úplně ztratil. Měli jsme zásadu vytvářet objekt celku, až po interiér a nábytek v jednotném charakteru, aby dojem z prostředí byl maximální. Aby se umocnil. Na interiéry jsme v některých případech přizvali i výtvarníky. Na stropě hlavního sálu Thermalu jsme spolupracovali s Čestmírem Kafkou. Myslím, že na interiér si musíte vždy přizvat někoho, kdo je vám stylem své tvorby blízký.“ Popisuje Machoninová a dále dodává: „U Thermalu jsme navrhli i ubrusy, přístroje a sklo. S výběrem skla nám pomáhal Stanislav Libenský“ (Vorlík 2010, s. 28).

Působení plynulého přecházení exteriéru do interiéru a naopak, společně s výraznou barevností vnitřních prostorů je ještě umocněno mobiliářem, navrhovaným zvlášť pro každý prostor. Průběh vývoje nábytku začínal hliněným model ve zmenšené velikosti, přes výkres 1:1 s jehož pomocí se uvažovalo nad konstrukcí. Následně byl nábytek vyroben v závodu n. p. Interiér Praha v Havlíčkově Brodě. „Brutalistní hmotové pojetí hotelu Thermal ovlivnilo skulpturální křesla a židle z tvarovaného čalounění podloženého kompaktní kostrou, vznášející se na subtilním otočném podnoží. Výrazná, promyšleně zkoordinovaná barevnost, někdy založená na kontrastu, jindy na souznění barev a použitých materiálů, nebyla jen třešničkou na dortu, ale integrovanou částí celého díla“ (Karasová 2010, s. 36).

Byla navržena série židlí a křesel čalouněných lakovanou kůží v bílé, červené, tmavě modré, ale i černé, hnědé nebo olivově zelené barvě. „Základní typ se lišil výškou opěráku (počtem horizontálně prošitých pruhů), stejně vysoké područky u všech výškových typů vyrůstaly z kruhového sedáku.“ (Karasová 2010, s. 50). Stejným principem byly řešeny židle, jen bez opěrek. Takto byly navrženy jednotlivé typy křesel nebo židlí pro kavárnu v hotelové recepci, foyer předváděcích sálů, dance club, konferenční sál nebo třeba k bazénu.

Asi nejvýraznějším typem nábytku je tzv. ušák červené nebo tmavě modré barvy určený pro hotelové lobby, jehož design autorka popisuje následovně: „Ty křesla vytvářely intimní prostředí. Když jsi s někým mluvila, seděla jsi v ušáku, on seděl v ušáku, tak jste se mohli otáčet, položit si hlavu, mluvit a nebylo vás slyšet.“ (Kordovská 2015, s. 25).

Interiéry hotelových pokojů, restaurací a baru jsou doplněny autorskými svítidly od předních českých sklářů, jako byl René Roubíček, který je mimo jiné autorem rozměrného lustru ve foyer hlavního sálu nebo sklářská dvojice Libenský-Brychtová, autoři svítidel umístěných v restauraci, kam také pomáhali s výběrem porcelánu, skla nebo ubrusů (Karasová 2010, s. 50).

Vzhledem k tomu, že hotel Thermal byl, stejně jako většina tehdejší stavební produkce, financována státem, tak se na něj vztahovala Hlava V stavebního zákona, podle které muselo být 1 % - 4 % z celkového rozpočtu na stavbu využito na umělecká díla. Byl to způsob, jakým se vládnoucí komunistická strana snažila ve veřejném prostoru prezentovat modernost socialistického státu (Karous 2013, s. 13-15). Bezprostřední okolí hotelu tak bylo obklopeno japanizující úpravou doplněnou výtvarným uměním významných autorů jako Josef Klimeš, Miloslav Chlupáč, Slavoj Nejdl, Čestmír Kafka nebo Vlastimil Květenský. Neodmyslitelnou součástí hotelu Thermal je jeho logo, které společně s celým vizuálním stylem a orientačním systémem vytvořil přední český grafik Jiří Rathouský (Vorlík 2015, s. 115).

Situace hotelu Thermal po roce 1989

Současný postoj k hotelu Thermal má své kořeny již v období 70. let minulého století. Společně se změnou politické situace přišla také odlišná rétorika, se kterou vládní představitelé mluvili na adresu Thermalu a nejen jeho. Změna přístupu k projektům manželů Machoninových byla zapříčiněna především tím, že nevyjádřili svůj souhlas se vstupem okupačních vojsk v srpnu 1968. „70. léta byly protivný, protože člověk chtěl dělat, ale přitom nemohl. Komoru architektů řídil nějaký architekt Kuna. Ten neustále říkal, a říkal to opakovaně, že stačí, když podepíšeme souhlas se vstupem vojsk a můžeme kreslit, co chceme. Jenže nám to bylo odporný, že s náma takhle zacházej, jako bychom byli hadr, takže jsme ho vždycky poslali do háje“ (Kordovská 2015, s. 32).

Thermal se stal terčem různé kritiky, která byla publikovaná v různých tištěných periodikách, jako byl deník Pravda nebo karlovarský Lázeňský časopis. Tyto negativně laděné texty jen podporovaly rostoucí zášť proti Thermalu, jež ještě u místních přetrvávala vzhledem k proběhlým demolicím. „U Thermalu byli lidé rozrušení. Ale oni si to spojují s tím, že zbouřili řadu domů. V těch počátečních stádiích za to ale architekti většinou nemůžou. To nábřeží, který teď vede až k Thermalu, dřív pokračovalo dál. Ale územní plán, že tam bude tohle kino, byl dělaný městem a ten kus domů zbořili na základě tohoto územního plánu, aby uvolnili místo pro Thermal. Lidé zuřili, že tam bourají město a byli narušeni i na nás, ale my s tím neměli vůbec nic společného.“ (Kordovská 2015, s. 33-34) popisuje situaci Machoninová.

Zcela opačná situace se děla za našimi hranicemi, obzvlášť potom, co hotel v roce 1978 poprvé hostil filmový festival. Jednu z takovýchto reakcí ze zahraničního periodika, konkrétně z německého Sonntag ze dne 6. 8. 1978: „Důvěrně známá „gemütlichkeit“ se zrcadly a štuky, lustry a baldachýnem ustoupila neutrální eleganci ze skla a kůže, neonu a světáctví. Dobrý starý Grand hotel Moskva Pupp odešel do výslužby lázeňských hostů a poprvé přenechal festivalový zmatek novému Thermalu. Tato nanejvýš moderní stavba má důmyslně matoucí architekturu a obrovské broušené a nesmírně četné skleněné dveře. Neminul den, aby některý host nepokládal sklo za vzduch, sobě nezpůsobil bolest a hotelu škodu. Tento světácký dům jakýmsi iracionálním způsobem vystupňoval mé očekávání, jakéže budou nabídnuté filmy. Moje podvědomí si vysnilo filmovou společnost zhruba se skládající ze Sergeje Ejzenštejna, Freda Zinnemanna, Vittorio de Sicy, Bernarda Bertolucciho, Lilian Gishové, Marilyn Monroeové, Alfreda Hitchcocka, Charlese Layghtona, Carlose Saury, Francoise Truffauta, Zoltána Fábriho, Caudie Cardinalové, Andrzeje Wajdy, Andreje Tarkovského, Alexandra Pudovkina a dalších a k tomu program, v němž by Křižník Potěmkin a V pravé poledne představovaly dobrý průměr.“ (Kordovská 2015, s. 35).

Situace, ve které se hotel Thermal ocitl po tzv. sametové revoluci, byla velice komplikovaná a provázelo ji několik neúspěšných pokusů o privatizace. Turbulentní vývoj událostí kolem privatizace Thermalu byl velice přesně zmapován a popsán ve Stavebně-historickém průzkumu zpracovaném kolektivem vedeným doc. Petrem Vorlíkem z ČVUT z roku 2014. Následně se privatizačním procesem ve své bakalářské práci nazvané „Hotel Thermal v Karlových Varech“ z roku 2015 zabývala Markéta Donátová, která proces zmapovala prostřednictvím různých zpravodajských zdrojů. Obě zmíněné práce se průběhem privatizace zabývají do takové míry, že by mi nezbylo nic jiného než zjištěné informace opsat, čímž bych nepřinesl žádné nové informace.

Zmíním pouze to, že nakonec byl Thermal v roce 2007 soudem definitivně přiřknut státu. Negativní postoj přetrvávající především u místních obyvatel je způsoben nejen dlouho trvajícími soudními spory, ale také způsobem, jakým je s veřejně přístupnými prostory hotelu nakládáno. Původně velkoryse a transparentně navržená koncepce pasáže procházející podnoží objektu je v současné době různými způsoby předělována, představována a dělena na podružné prostory, které slouží komerčním účelům. Především jako prodejna levného oblečení. Dalším krokem směrem k ještě většímu odcizení komplexu, bylo rozhodnutí o přechodném uzavírání lidmi velmi oblíbeného termálního bazénu z důvodů ekonomické náročnosti. To společně s jeho špatným technickým stavem vyvrcholilo v roce 2014 k celkovému uzavření provozu a následnému vypuštění bazénové vany.

Ztrátovost a soudní spory o Thermal se také projeví na údržbě objektu. Ta neprobíhala podle žádné jednotné koncepce konzultované s autorkou, ale podle toho, jaký finanční obnos se podařilo sehnat (Vorlík et al. 2014, s. 11-12). Věra Machoninová se z toho důvodu obrátila na soud. Ten však nakonec rozhodl ve prospěch provozovatele. „Nejdřív jsem prosila a přemlouvala, ale když jsem nic nepořídila, naštvalo mě to tak, že jsem se obrátila na soud. Nejdřív jsme byli u krajského soudu v Plzni, kde byla výborná soudkyně, která ty zásahy zakázala a řekla, že bez našeho souhlasu se nesmí nic měnit. Ale ředitel Thermalu se odvolal k Vrchnímu soudu a ten mu povolil všechno, takže dnes nám nemusí ani nic oznamovat. Tady prostě autorské právo nemá žádnou váhu.“ (Vorlík 2010, s. 29).

Snaha o zápis na seznam kulturních památek

Snahy o zapsání hotelu Thermal jako kulturní památku se započaly v roce 2011. Tehdy zaslal Josef Vomáčka žádost o přezkoumání památkových hodnot hotelu na územní odborné pracoviště Národního památkového úřadu v Lokti, kam spadají také Karlovy Vary.

Roku 2015 se objevila informace o záměru Ministerstva financí, tedy vlastníka hotelu Thermal, rekonstruovat hotelovou část komplexu. Náklady na tuto rekonstrukci měly pokrýt peníze získané z odprodeje bazénového objektu do soukromých rukou. O tom informoval tehdejší ministr financí Andrej Babiš na tiskové konferenci při své návštěvě Karlových Varů dne 29. 1. 2015. „Budeme chtít prodat tu část nahoře, ten bazén. Je to nejlepší pozemek Karlových Varů. Takže předpokládám, že by bylo dobré sehnat nějakého bohatého arabského šejka, který nám dá za to dobré peníze. Abysme mohli ty peníze použít a doinvestovat hotel.“ V následujících měsících se ve vedení hotelu vystřídal, na ředitelském postu, hned tři lidé a vyměněna byla také správní rada. Tyto změny v Thermalu zpracovala ve své reportáži České televize v pořadu Reportéři ČT vysílané 18. 5. 2015.[1]

V kontextu těchto událostí se do boje za dílo Věry a Vladimíra Machoninových pustila jejich vnoučata Marie a Jan Kordovští pod hlavičkou spolku nazvaném Respekt Madam. Marie Kordovská počátky jejich činnosti popisuje takto: „Začali jsem otevřeným dopisem, který jsme v reakci na odvysílanou reportáž ČT odeslali do médií. Abychom se vyhnuli přílišnému zdůrazňování rodinného vztahu s architektkou, rozšířili jsme náš tým o dva další lidi a schovali jsme se za „značku“ Respekt Madam. Pro tento název jsme se inspirovali graffiti hotelu Thermal, pod kterým je napsané právě „Respekt Madam“, které někdo nasprejoval na zeď soukromého domu Machoninové. Usoudili jsme, že tento neznámý umělec nejlépe vystihnul to, co si architektura Machoninů zaslouží a co jí nejvíce schází – respekt“ (Kordovská 2015, s. 45-46). Jejich spolek se tedy aktivně angažuje v osvětě týkající se architektonického díla jejich prarodičů. V průběhu roku sami pořádají různé přednášky nebo se účastní některých dalších akcí, kde informují o vývoji situace ohledně staveb Machoninových. Během filmového festivalu pořádají komentované prohlídky kolem hotelu Thermal, které vedou buďto sami nebo do Karlových Varů zvou odborníky na danou problematiku.

V roce 2015 informoval NPÚ o tom, že připravuje svůj návrh na prohlášení Thermalu za kulturní památku. „Návrh připravuje územní odborné pracoviště v Lokti na základě doporučení Komise pro ochranu památkového fondu vzniklého ve druhé polovině 20. století“ [2]

V průběhu července 2015 Ministr financí informoval o tom, že upouští od záměru prodat hotelový bazén. „Cílem prodeje bazénu bylo získat peníze na investice do samotného hotelu. Nakonec jsme se však rozhodli, že bazén prodávat nebudeme a najdeme jiný zdroj pro potřebné investice.“ okomentoval situaci Andrej Babiš. [3]

Návrh na památkovou ochranu hotelu, podaný NPÚ v roce 2015, skončil v květnu roku 2017 neprohlášením Thermalu za kulturní památku. Tento krok byl proveden na základě posudku, jehož autor, Ing. arch. Alexander Mikoláš, zpochybnil autenticitu celého objektu. V

ministerstvem zveřejněné zprávě stojí následující: „Vítězní autoři (soutěže) byli nesporně intenzivně inspirováni stavbou kongresu a administrativní budovy v novém hlavním městě Brazílie od architekta Oscara Niemeyera (...). Vnější podoba soutěžního návrhu, včetně přístupové rampy, projevuje s Niemeyerovou realizací zřetelnou afinitu.“[4]

Neprohlášením hotelu Thermal kulturní památkou umožňuje přistoupit k celkové rekonstrukci objektu. Ta ovšem nebude podléhat přísnějšímu dohledu památkářů. Osud autenticity celého komplexu je tedy ohrožen.

Marie Kordovská tento postup v jednom z poskytnutých rozhovorů popsala následovně: „Neprohlášením hotelu Thermal za kulturní památku upřednostnil ministr kultury své politické zájmy před kulturními hodnotami, které má chránit. Vzhledem k tomu, že Thermal je státním majetkem, považuji rozhodnutí ministra za zanedbání jeho povinností.“[5]

[1]<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1142743803-reporteri-ct/215452801240019/obsah/401438-bazen-pro-sejka>, vyhledáno 13. 5. 2018

[2]<https://www.archiweb.cz/n/domaci/pamatkari-pripravuji-navrh-na-prohlaseni-thermalu-za-pamatku>, vyhledáno 13. 5. 2018

[3]<https://zpravy.aktualne.cz/ekonomika/bazen-u-thermalu-se-prodavati-nebude-babis-vzal-plan-zpet/r~b2b3c30620a011e595f70025900fea04/>, vyhledáno 13. 5. 2018

[4]<https://zpravy.aktualne.cz/ekonomika/karlovarsky-hotel-thermal-nebude-pamatkou-rekonstrukce-tak-b/r~543bc398319511e7a70b002590604f2e/?redirected=1526295342>, vyhledáno 13. 5. 2018

[5] Tamtéž, vyhledáno 13. 5. 2018

Závěr

Cílem této práce bylo, za pomoci výběru dílčích kapitol z dějin vývoje architektury, načrtnout cestu, která vedla k současné podobě hotelu Thermal. Kapitola věnovaná rozvoji Karlových Varů by si vzhledem k významu tohoto lázeňského města sice zasloužila rozsáhlejší popis, ale pro účely mé bakalářské práce poslouží krátký průlet dějinami. Řádky popisující práci manželů Machoninových seznamují nejen s tím, jak se vyvíjel jejich architektonický výraz, ale také se letmo zmiňují o dobových okolnostech, kterými byli architekti ovlivňováni. Hotelu Thermal je potom vyčleněna samostatná kapitola, kde popisují jednotlivé fáze od soutěže po uvedení do provozu.

Hlavní těžiště této práce leží v mé autorské knize, která představuje fakta a informace, získané od skupiny lidí, které jsem oslovil za účelem získání co možná nejširšího spektra názorů. Jejich výpovědi jsou v knize předkládány v neupravené podobě. Nechtěl jsem váhu a význam získaných informací deformovat jakoukoliv následnou editací a výrazový slovník jednotlivých respondentů jsem proto ponechal v jeho původní nedokonalosti. Je to podle mě jediný přijatelný způsob, jak zprostředkovat autenticitu výpovědí, která je v tomto případě tím hlavním.

Ze získaných příspěvků je patrné, že i když se osobní postoje k budově hotelu Thermal někdy nacházejí na zcela opačných stranách názorového spektra, nalézají společnou řeč v otázce budoucnosti této stavby nebo jejího naprosto nesmyslně nevyužívaného potenciálu, který je z nějakého důvodu přehlížen. Dokonce i ti respondenti, kteří nemají hotel Thermal v oblibě, jsou ochotni připustit, že se tato budova stala promarněnou šancí jak pro město, tak i pro jeho obyvatele. Většina z dotázaných se také shoduje v otázce hotelového bazénu. Jeho potenciál je dle jejich názoru nevyužit, což považují za projev neschopnosti a neprozíravosti. Informace a podněty, které se mi povedlo nashromáždit, považuji za cennou ukázkou toho, jak jsou lidé přes rozdílnost svých názorů schopni se shodnout v otázce takového rázu. Ukazují také na komplexnost problému, který se v současné době odehrává v oblasti architektury postavené ve druhé polovině minulého století a jejího provozu či rekonstrukce. Zároveň je důležité říci, že odpovědi na tyto otázky se stále hledají a je tedy přinejmenším komplikované předpokládat, jakým způsobem se tato situace bude vyvíjet.

Přehled literatury a zdrojů

Seznam citované literatury

BENEŠ, Ondřej, Lukáš BERAN, Pavel HALÍK, Daniela KARASOVÁ, Petr KLÍMA, Radomíra SEDLÁKOVÁ, Petr VORLÍK a Jakub ŽELEZNÝ, SMĚTÁK, Pavel a Klára PUČEROVÁ, ed. *60'/70': Věra a Vladimír Machoninovi*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2010. ISBN 978-80-904484-1-4.

BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.

DONÁTOVÁ, Markéta. *Hotel Thermal v Karlových Varech* : bakalářská práce. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2015. Vedoucí práce: PhDr. Richard Biegel, Ph.D.

FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura: kritické dějiny*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1261-3.

HAAS, Felix. *Architektura 20. století*. Vyd. 2. Praha: Státní pedagogické nakl., 1978.

HNÍDKOVÁ, Vendula a Jindřich VYBÍRAL. *Národní styl, kultura a politika*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-62-7.

JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, ed. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8.

KORDOVSKÁ, Marie. *Hotel Thermal a problém památkové ochrany staveb 2. poloviny 20. století* : bakalářská práce. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, obor Dějiny evropské kultury, 2015. Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

KUČA, Karel a Lubomír ZEMAN. *Památky Karlovarského kraje: koncepce památkové péče v Karlovarském kraji*. Karlovy Vary: Karlovarský kraj, 2006. ISBN 80-239-7652-4.

PECHAR, Josef. *Československá architektura 1945-1977*. Praha: Odeon, 1979. ISSN československáarchitektura:1945-1977.

SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Karel Prager: [lidé si na nové věci teprve musí zvyknout]*. Praha: Titanic, 2013. ISBN 978-80-86652-54-2.

Složka Vladislava Jáchymovského, Muzeum Karlovy Vary, nedatováno

STAŇKOVÁ, Jaroslava a Josef PECHAR. *Tisíciletý vývoj architektury*. Dotisk 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1972. Polytechnická knihnice (SNTL).

STRAKOŠ, Martin. *Po sorele brusel, kov, sklo, struktury a beton: kapitoly o architektuře a výtvarném umění 50. a 60. let 20. století od Bruselu po Ostravu*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2014. ISBN 978-80-85034-83-7.

SVRÁTKOVÁ, Jana. Vstup současné architektury do historického, památkově chráněného, území města Karlovy Vary : bakalářská práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Filosofická fakulta, Katedra historie, 2015. Vedoucí práce: prof. Ing. arch. Petr Urlich, CSc.

SYROVÝ, Bohuslav. *Architektura-svědectví dob: přehled vývoje stavitelství a architektury : určeno [také] posl. a stud. odb. škol architektonického směru*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974. Řada stavební literatury.

ŠEVČÍK, Oldřich a Ondřej BENEŠ. *Architektura 60. let: "zlatá šedesátá léta" v české architektuře 20. století*. Praha: Grada, 2009. ISBN 978-80-247-1372-4.

Thermal v Karlových Varech (stavebně-historický průzkum), Praha 2014

URLICH, Petr. *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*. Praha: Česká technika - nakladatelství ČVUT, 2006. ISBN 80-01-03413-5.

VORLÍK, Petr – POSPÍŠIL, Martin – BORTELOVÁ, Eva – PAVEL, Miroslav – SMĚTÁK, Pavel – VEŘTÁTOVÁ, Eva: Hotelový, festivalový a bazénový soubor

VORLÍK, Petr. *Český mrakodrap*. V Praze: Paseka, 2015. ISBN 978-80-7432-504-5.

ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2008. ISBN 978-80-85034-40-0.

ZEMAN, Lubomír. *Průvodce architekturou Karlových Varů: Karlovy Vary architecture guide*. Praha: Národní památkový ústav, 2012. ISBN 978-80-87104-63-7.

Internetové zdroje

ČTK. *Karlovarský hotel Thermal nebude památkou. Podle ministerstva nejde o autentickou stavbu* [online]. [cit. 2018-05-25]. Dostupné z:

<https://zpravy.aktualne.cz/ekonomika/karlovarsky-hotel-thermal-nebude-pamatkou-rekonstrukce-tak-b/r~543bc398319511e7a70b002590604f2e/?redirected=1526295342>

HOREŠOVSKÁ, Markéta. *Památkáři připravují návrh na prohlášení Thermalu za památku* [online]. [cit. 2018-05-25]. Dostupné z:

<https://www.archiweb.cz/n/domaci/pamatkari-pripravuji-navrh-na-prohlaseni-thermalu-za-pamatku>

HOVORKA, Jiří. *Bazén u Thermalu se prodávat nebude. Babiš vzal plán zpět* [online]. [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/ekonomika/bazen-u-thermalu-se-prodavat-nebude-babis-vzal-plan-zpet/r~b2b3c30620a011e595f70025900fea04/?redirected=1527271976>

WOLLNER, Marek, *Reportéři ČT*, 3. reportáž *Bazén pro šejka* vysíláno 18. 5. 2015, 21:05
ČT 1